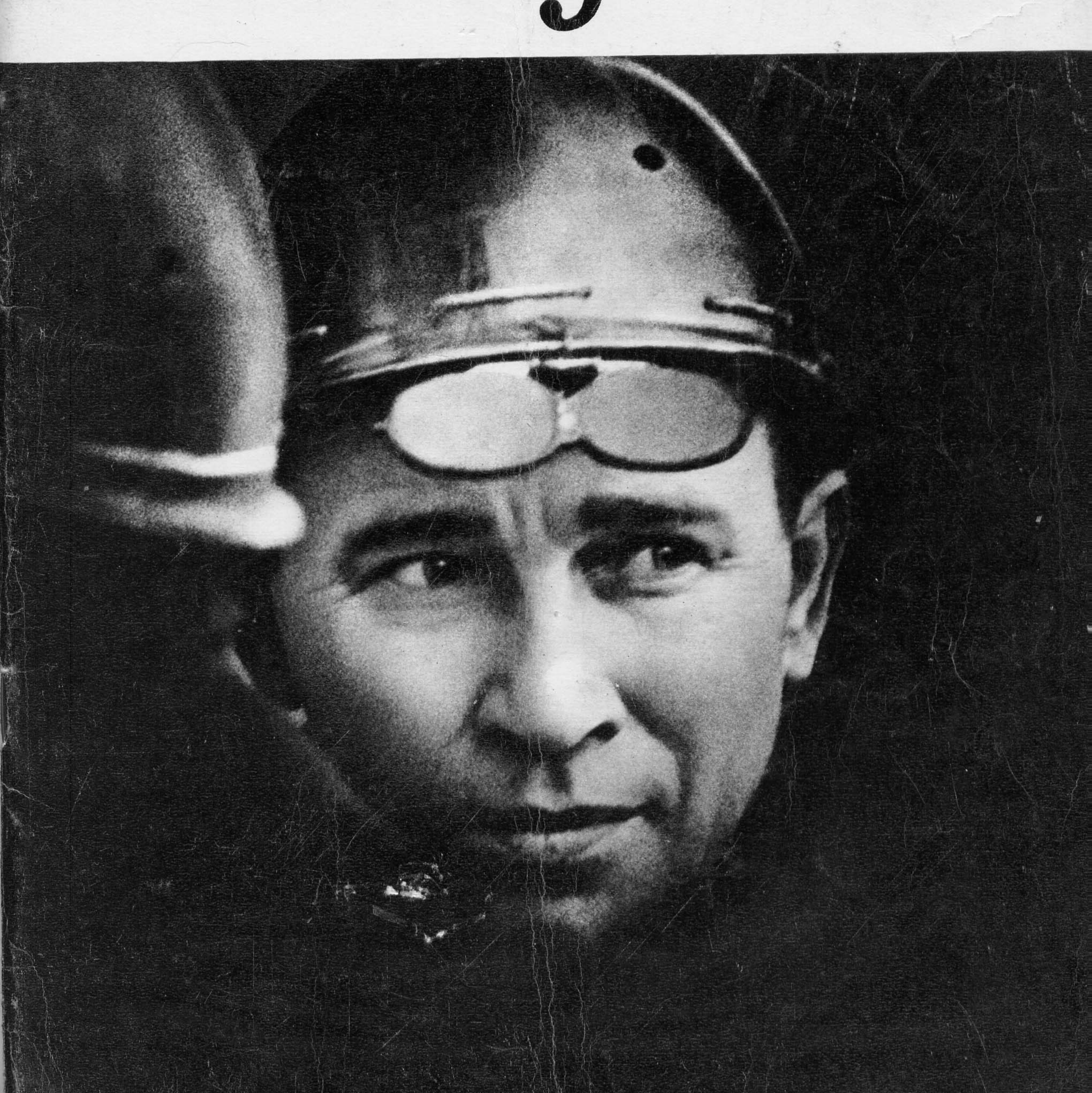
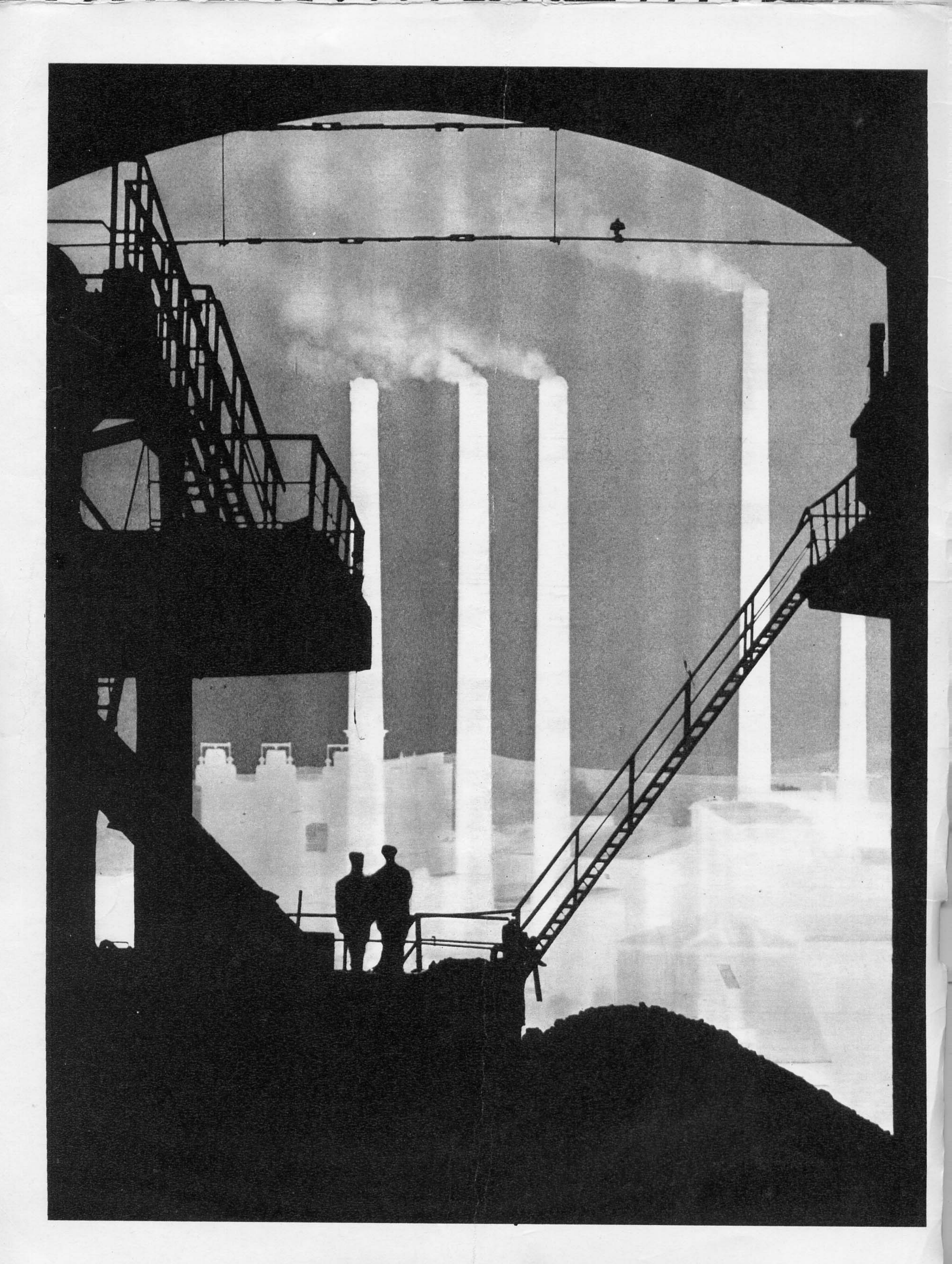
СОВЕТСКОЕ ФОТО 9

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1970





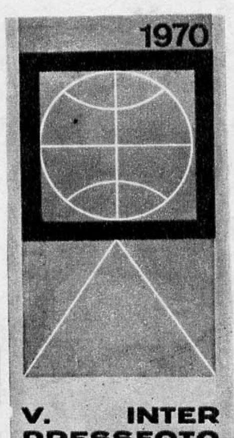
СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 9. 1970.
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

ЗА МИР, ГУМАНИЗМ И ПРОГРЕСС

5-я выставка „Интерпрессфото" в Праге





Очередное заседание Президиума фотосекции Международной организации журналистов (МОЖ) состоялось в Праге.
Основной вопрос, обсуждавшийся на заседании, был посвящен организации и подготовке 5-й выставки «Интерпрессфото» в Праге.
Выставки «Интерпрессфото» завоевали широкое признание зрителей. Первая выставка состоялась в Берлине, вторая — в Будапеште, третья — в Варшаве, четвертая — в Москве.
Московская выставка привлекла особенно большое количество зрителей. Только в Москве ее посетило около 500 тысяч человек, а всего в СССР — более 2 миллионов. Это еще одно доказательство того, что фотография понятна всем людям, она «разговаривает» на всех языках мира, фотоискусство стало активным посредником в деле сближения и взаимопонимания народов разных стран.
На заседании Президиума выступил председатель выставочного комитета 5-й выставки «Интерпрессфото» Роланд Елинек. Он информировал Президиум о том, как национальный выставочный комитет готовится к выставке. 5-ю «Интерпрессфото» организует Союз журналистов ЧССР совместно с фотосекцией Международной организации журналистов.
Цель выставки — широкий показ работ, сделанных фотожурналистами разных стран мира за последние два года. Это позволит определить направление развития фотожурналистики на современном этапе.
Международная комиссия отберет 1000—1500 лучших работ для экспозиции, которая будет размещена в самом большом выставочном зале Праги.
Международное жюри, состоящее из выдающихся специалистов в области фотожурналистики, редакторов и мастеров фотографии из 15 стран, присудит победителям Большой приз с вручением золотой медали и почетного диплома, 500 долларов, фотоаппарата одной из известных мировых марок, а также обеспечит семидневное пребывание в Праге с оплатой проезда.
Экспозиция будет строится по разделам: фотоинформация, фоторепортаж, спортивная фотография, жанровый снимок, портретная фотография, цветная фотография.
По каждому разделу выставки будут присуждены:
одна золотая медаль;
две серебряные;
и три бронзовые.
Победители получат дипломы, ценные призы и подарки.
Организаторы выставки издадут альбом, куда войдут работы авторов — участников выставки. Каждый автор, чья работа будет опубликована в этом альбоме, получит два экземпляра книги.
— Национальный оргкомитет уже провел большую подготовительную работу, — сказал Роланд Елинек. — Поступило много заявок от участников; ежедневно приходят фотографии из разных стран мира.
Национальные секции различных стран присудят на выставке свои специальные призы. Фотосекция Болгарии установила в качестве приза — 10-дневное бесплатное пребывание в лучшем санатории Болгарии на берегу Черного моря. Польский клуб фотопрессы, фотосекции Венгрии, ГДР, редакции фотографических журналов также присудят ценные призы отдельным авторам. Центральная фотографическая комиссия Союза журналистов СССР установила в качестве приза фотоаппарат «Салют» с комплектом оптики; редакция журнала «Советское фото» — фотоаппарат «Фотоснайпер».
Оргкомитет планирует провести творческие встречи, дискуссии по проблемам фотографии у стендов выставки.
Президиум фотосекции МОЖ совместно с оргкомитетом выставки принял решение открыть выставку — 5-я «Интерпрессфото» — в ноябре 1970 г. Президиум принял также решение активизировать подготовку к выставке и одобрить работу, проделанную организационным комитетом и Союзом чехословацких журналистов.

* * *

В заседании приняли участие: И. Уман — председатель фотосекции МОЖ (ГДР), Г. Панамский (Болгария), В. Кропп (ЧССР), К. Хорват (Венгрия), М. Гавалкевич, Г. Гженда (Польша), Х. Фротчер (ГДР), М. Голый (МОЖ), М. Бугаева (СССР), Р. Елинек — председатель оргкомитета выставки, Ф. Биндо — ответственный секретарь выставки, В. Вольчевский — член Президиума выставки (ЧССР) и другие.

СЧАСТЛИВОГО ПУТИ В ФОТОЖУРНАЛИСТИКУ!

Седьмой выпуск лектория ЦДЖ

Состоялся очередной выпуск лектория по фоторепортажу при Центральном Доме журналиста. Выпуск по счету седьмой. Какими будничными звучат сейчас перечисления: пятый, шестой, седьмой... Но за этими, уже привычными сочетаниями слов — не первый год функционирующая система подготовки фотожурналистов для прессы. За ними — кропотливый, напряженный труд педагогов и слушателей, которые решили посвятить себя профессиональной работе в фотожурналистике или повысить уже имеющуюся квалификацию.
Выпускники получили удостоверения об окончании лектория. Есть все основания надеяться, что владельцы этих удостоверений не подведут. Доказательство тому — отчетная выставка работ слушателей лектория, которая экспонировалась недавно в Центральном Доме журналиста.
Мы попросили известного фотомастера Д. Н. Бальтерманца поделиться своими впечатлениями о системе подготовки фотожурналистов, об отчетной фотовыставке выпускников.

Два раза в месяц, по пятницам, в московском Доме журналиста бывает особенно людно. У вешалок выстраиваются очереди людей, у которых на плечах — фотокамеры, а в руках — папки с фотографиями. Кто же эти люди? Это слушатели лектория по фотожурналистике при Центральном Доме журналиста.

Недавно все они собрались на торжество, посвященное очередному, седьмому, выпуску.

Известные фотомастера пришли сказать теплые слова напутствия, поздравить новый большой отряд фотожурналистов. Но не только торжественностью момента объяснялся столь живой интерес широких кругов фотографической общественности к очередному выпуску лектория.

Вопрос о специальном фотографическом образовании до сих пор не сходит с повестки дня. Нет в нашей стране учебного заведения, которое готовило бы кадры фотожурналистов, бильдредакторов, лаборантов и т. д. А между тем ТАСС, АПН, издательство «Планета», газеты, журналы, телевидение испытывают острую нужду в фотоспециалистах.

Я уже не говорю о том, что фотоискусство должно иметь, как и всякое искусство, своих искусствоведов, теоретиков, педагогов, для которых тема фотографии была бы родной и близкой.

Поэтому с такой заинтересованностью следит фотографическая общественность за деятельностью фотолектория, который по существу является единственным учебным заведением, где занимаются подготовкой фотожурналистов.

Приятно отметить, что год от года лекторий совершенствует свою работу. За четырнадцать лет его существования сложились систематические курсы лекций (фотокомпозиция, фоторепортаж, фотоматериалы и их обработка, современная техника фотографии), которые читают высококвалифицированные специалисты. Большими энтузиастами лектория стали доцент Л. П. Дыко, профессора Е. А. Иофис и А. В. Гальперин, методист Л. И. Шаровская, многие фотомастера.

В лектории были организованы выступления фотокорреспондентов ТАСС, АПН, еженедельника «Неделя». Они рассказали слушателям о своей работе, о задачах современной фотографии. Кроме прослушивания лекций, учащиеся выполняют большую самостоятельную программу специальных домашних заданий. Одно из них именовалось «Черты эпохи». Это название фотоконкурса газеты «Правда». Слушатели, выполняя домашнее задание, становились и участниками конкурса газеты.

Трудно перечислить все, что предпринимается организаторами лектория, чтобы полностью использовать время, отведенное для учебы. В заключение — несколько слов о фотовыставке — творческом отчете седьмого выпуска лектория.

Первое, что бросается в глаза, — профессионализм авторов. Я ходил по залам и ловил себя на мысли, что не воспринимаю эти фотографии как материалы учебного курса.
Вся направленность деятельности лектория — «учеба плюс жизнь» продемонстрировала на выставке правильность этого посыла. Поражает тематическая широта сюжетов, умение использовать весь комплекс знаний, полученных за два года, для решения самых различных тем.

Меня не смущает элемент подражательства в некоторых фотографиях. Считаю правильным, когда молодые фотожурналисты проходят по тем ступенькам, по которым шагали мастера нашей и мировой фотографии. Талантливые люди не задержатся на этих образцах, а привнесут в наше искусство свое, новое, свежее.

Очередной выпуск фотолектория — это наш праздник. Триста выпускников заявили о своей готовности плодотворно работать в фотожурналистике.
Счастливого им пути!

Дм. БАЛЬТЕРМАНЦ,
член редколлегии журнала «Огонек»



А. ЛЫСКИН
Практикантка

В. ВОРОНОВ
Трудовые будни

СНИМАЮТ ВЫПУСКНИКИ ЛЕКТОРИЯ

Перед вами — снимки слушателей лектория. Снимки, показывающие, чего достигли и чему научились выпускники за два года учебы.
Снимки, «аттестующие» их зрелость.
Фотографии, опубликованные на этих страницах, похожи друг на друга в одном: все они в самом прямом значении этого слова — журналистские, предназначенные для прессы.
Это — «Радость победы» С. Патрушева — результат оперативной съемки, требующей срочного выезда на место события, его немедленной фиксации. Сегодня — съемка, завтра — в номере. Это закон.
Есть еще один закон — любой фоторепортер обязан уметь снять промышленный, индустриальный сюжет. Снимки на подобную тему, сделанные по-новому, не стандартно, не шаблонно, скажем откровенно — не столь уж частое явление в газетах. И тем очевиднее успех В. Воронова — «Трудовые будни».
Нелегкая задача — показать крупным планом лицо нашего современника — рабочего, артиста, солдата, студента.
Наверное, не так уж трудно обнаружить отдельные промахи в фотографиях «Практикантка» А. Лыскина, «Студенты» Л. Антипиной, «М. Ростропович» И. Белова, «Десантник» В. Милованова.
Но нельзя отказать им в одном журналистском достоинстве — эти портреты, репортажные по своему характеру, имеют точный информационный адрес.
Заслуживает похвалы выразительный репортаж о пожарниках — «Атака» А. Ефимова.
На первый взгляд, такая работа, как «Стекло и бетон» Н. Ежевского, — лишь добротно, профессионально выполненный этюд. Но это не совсем так. В пейзаже заметен журналистский подход к решению темы. Явственно выступают приметы времени: особенности жилищного строительства, современной городской архитектуры.
И если уж говорить о работах другого плана, таких, как «Кижи» А. Ерина, «Друзья» В. Ершова, то, вне всякого сомнения, пресса нуждается и в подобного рода снимках, выполненных в традициях художественной фотографии.

М. АЛЕКСЕЕВ





В. МИЛОВАНОВ
Десантник

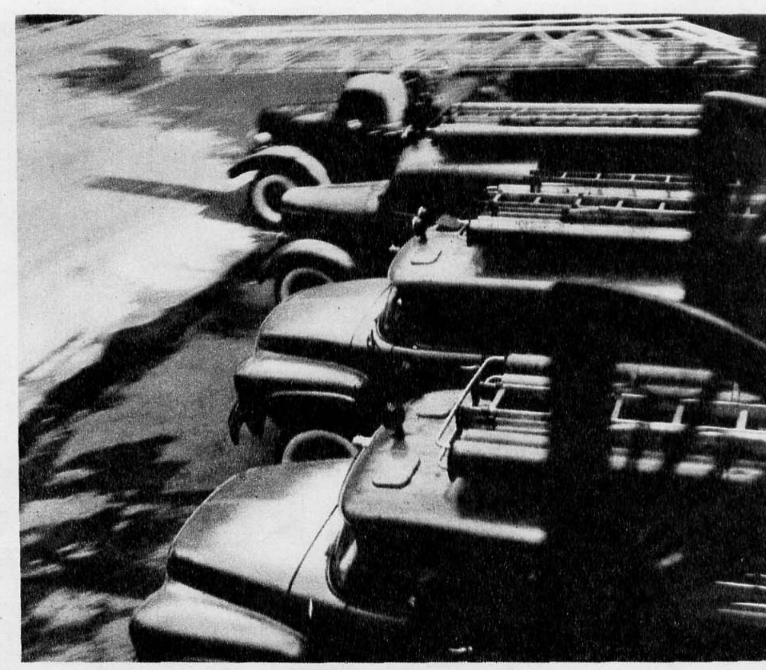
Н. ЕЖЕВСКИЙ
Стекло и бетон

Л. АНТИПИНА
Студенты

В. ЕРШОВ
Друзья

С. ПАТРУШЕВ
Радость победы











А. ЕФИМОВ
Атака
(из серии)







СЕДЬМОЙ ВЫПУСК
ЛЕКТОРИЯ ЦДЖ



И. БЕЛОВ
М. Ростропович

А. ЕРИН
Кижи

АМЕРИКА ОТКРЫВАЕТ...

Выставка «СССР — Фото-70» пользуется в США огромным успехом

Представлено 1200 работ 400 советских авторов

Маршрут выставки: Вашингтон, Нью-Йорк, Чикаго, Сан-Антонио, Нью-Орлеан

Восторженные отзывы прессы и посетителей

На сей раз не Америку открывают, а открывает Америка — открывает для себя страстный и богатый, удивительный мир советской фотографии.

Да, да. Как это ни странно, но открывшаяся в Вашингтоне 12 февраля выставка советской фотографии «СССР — Фото-70» произвела впечатление внезапно разорвавшейся бомбы. Американские критики буквально растерялись. «Как вы сказали: выставка из 1200 фотографий? Выставлены работы 400 фотографов всех направлений?... Сейчас она разъезжает по стране? Откуда, вы говорите, она прибыла? Откуда? Из Советского Союза?»

Этим недоверчивым допросом начинает свою статью критик фотоискусства А. Д. Коулмен. И он поясняет причину своего недоверия: это — «широко распространенное невежество относительно фотографической деятельности в Советском Союзе». «В Вашингтоне, — пишет Коулмен, — накануне официального открытия многие посетители выражали удивление по поводу размеров и качества выставки, а некоторые в своих отзывах намекали, что с изумлением обнаружили, что в Советском Союзе вообще ведется какая-то работа в области фотографии».

Кажется невероятным, чтобы в XX веке можно сохранять народ в таком наивном невежестве... И это в стране, похваляющейся своей свободой прессы, называющей себя «центром информации»! Уже не раз удивляла нас такая, мягко говоря, «неосведомленность» на Западе и в США о русской и советской фотографии (конечно, и не только о фотографии!). Сколько выходило на Западе пухлых исследований и многотомных трудов по истории мировой фотографии и современному фотоискусству — и нигде не было даже упоминания о русских и советских фотомастерах, хотя на многих мировых фотовыставках их работы отмечались высокими наградами, хотя к нам приезжало и приезжает много деятелей зарубежной фотографии, в Москве постоянно работает и живет большое количество иностранных журналистов.

«Почему нам пришлось ждать так долго, чтобы впервые взглянуть на СССР глазами советских фотографов, совершенно непонятно», — восклицает американский журнал «Попьюлар фотографи». И пытается объяснить это тем, что «до сих пор было так мало обменов, что мы не имели почти никакого понятия о развитии советской фотографии. Надо надеяться, что выставка послужит не только устранению этого нашего неправильного представления, но и создаст прецедент, который может привести к ряду регулярных фотовыставок».

А вот что пишет газета «Нью-Йорк таймс»: «Широта показа (экспозиция с немалым успехом отражает невероятное разнообразие и сложность советской жизни и культуры) замечательна сама по себе. К заслугам тех, кто организовал это многозначительное предприятие, относится то, что результатом их усилий явилась не бесконечная череда образов, а стройная и детализированная панорама. Будучи первой выставкой советской фотографии в США, «СССР — Фото-70» означает шаг вперед в программе культурных обменов. И поскольку она может рассматриваться, как отчет о состоянии фотоискусства, эта выставка принесла нам приятное известие: фотография жива и чувствует себя хорошо за быстро ржавеющим железным занавесом...»

Простим авторам некоторую терминологию времен «холодной войны» — им ведь и так ужасно тяжело признавать наши успехи и писать хоть что-то объективное о чем-то советском. Но, честное слово, знакомясь с рецензиями в аме-



Mirroring the Russians

Soviet Union Focuses on Itself and Shows the Prints to the U.S.



Американская пресса о выставке...

риканских газетах и журналах, отзывами посетителей, поражаешься, до чего же мало знают американцы о нас, о нашей жизни!.. «Очевидно, — пишет тот же Коулмен, — что в этой выставке есть пропагандистская сторона, но это относится к любой выставке, организованной каким-либо правительством. Нам показывают не худшие, а лучшие стороны советской жизни».

И все же, даже сделав такую уступку тем, кто «осторожничает со всем, что имеет красный цвет», автор убежденно заявляет, что выставку эти «осторожные» посещают все равно по двум причинам. «Во-первых, потому что при всем ее пристрастии, выставка дает довольно правильное изображение лучшей стороны жизни в Советском Союзе. Во-вторых, потому что у них может хватить ума задать себе вопрос, содержит ли американская фотовыставка «Образование в США», которая разъезжала по шести городам Советского Союза, фотографии, изображающие школы в гетто, где черные американцы систематически недоучиваются, или беспорядки в Колумбийском университете.»

Пожалуй, во всех рецензиях на выставку отмечается высокий уровень качества работ и замечательная организация экспозиции. «Качество снимков колеблется от компетентных до превосходных... Большинство работ попадает в категорию «от хороших до великолепных» («Нью-Йорк таймс»).

«По любым стандартам это превосходная выставка, показывающая и величие фотографии как искусства, и величие человеческого лица, как предмета этого искусства» («Вашингтон Дейли Ньюс»).

«Черно-белые снимки часто являются превосходными и никогда не ниже, чем хорошими» («Попьюлар фотографи»).

В некоторых статьях о выставке «СССР — Фото-70» американские авторы отмечали, что целый ряд фотохудожников, фоторепортеров «выделяются как крупные таланты и заслуживают, чтобы их работы были представлены более широко» (А. Д. Коулмен).

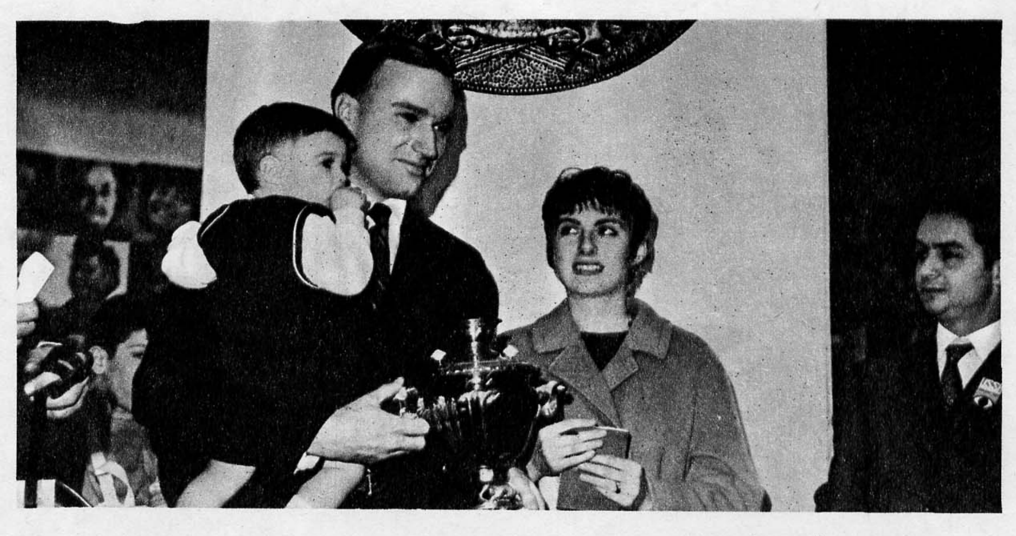
Обратим внимание, однако, на замечания фотокритиков относительно цветных работ. Цветная фотография, становясь все более массовой, во всем мире с трудом находит себя, свои выразительные особенности. Поэтому, просматривая отзывы, мы обратили внимание и на оценку цветных работ американскими критиками. Вот что пишет журнал «Попьюлар фотографи»: «Вообще говоря, цветные работы (около трети фотографий сделаны в цвете) не столь талантливы, как черно-белые. Подобно коллегам из других стран, советских фотографов часто охватывает такой благоговейный трепет перед цветным процессом, что они создают изображения, как на открытках — трепещущие национальные одежды, широкие пейзажи и очертания на фоне неба — все это, хотя технически безупречно и обычно довольно красиво, является больше благоговейным, чем вдохновенным».

«Черно-белые фотографии... являются лучшими по качеству» («Нью-Йорк таймс»).

Итак, качество работ, представленных на выставке, получило высокую, а иногда и высочайшую оценку.

Но кроме того, как уже мы говорили выше, отмечалась отличная организация и расположение экспонатов выставки. «Идея выставки

Продолжение см. на стр. 41



25-тысячный посетитель фотовыставки в Вашингтоне с памятным подарком — русским самоваром.
Фото Б. Ярочевского (ТАСС)

ГОВОРЯТ АМЕРИКАНЦЫ

(Из книги отзывов)

Около 25 тысяч посетителей сделали записи в книге отзывов. Подавляющее большинство американцев высоко оценивают выставку «СССР — Фото-70» и благодарит ее устроителей за возможность узнать правду о Советском Союзе, жизнь советских людей во всех ее аспектах. Многие сравнивают посещение выставки с путешествием по СССР.

Р. Разамни из Нью-Йорка пишет: «Не понимаю, почему нас держат во мраке неведения о замечательном прогрессе в СССР. Надеюсь посетить вашу красивую страну в ближайшем будущем».

Сузи Смит и **Русс Сандс** из Нью-Йорка: «Нам очень нравится гуманистическая направленность вашей выставки. Замечательно!»

Ирен (на франц. языке): «Это лучшая выставка из всех, которые я когда-либо видела. Теперь я знаю вас, как если бы вы были моими братьями».

«Теплота вашей страны разливается по этой галерее», — свидетельствует **Альберт Лис.**

«Пусть наши страны и впредь продолжают этот замечательный культурный обмен!» — призывает **Эрик Шмалл.**

А **Джон Инерии** (из Питтсбурга) выражает надежду, что подобных обменов будет еще больше.

«Давайте же найдем путь жить в мире и согласии!» — пишет капитан ВВС США **Х. Мери.**

«Тесные узы между СССР и США явятся осуществлением великих надежд американского народа» (**Паличия Де Янг**).

«Эти фото, показывающие жизнь в коммунистической стране, которая противостоит такой капиталистической стране, как США,— замечает **Томас Кэртис** из Балтиморы, — вызывают у меня желание отправиться туда и там остаться».

«Сегодня мы по-настоящему заглянули в сердце и душу советского народа» (Супруги **Лэннон).**

Побывавшие на выставке супруги **Дэвидсон** (из Австралии) оставили такую запись: «Надеемся, что эту выставку привезут в Австралию и будут ее там экспонировать!».

К. К.: «Это отличный показ того, что социализм может дать любой стране. Пусть когда-нибудь и наша страна станет такой. Власть — народу!»

Школьник **С. Голамбек:** «Хорошо, если бы нас, американцев, не воспитывали в духе неприязни к Советскому Союзу. Как это плохо, что в школах ничему нас не учат о Советском Союзе. Теперь я знаю, что на самом деле Советский Союз в области искусства, науки и общественного устройства является, вероятно, самой лучшей и справедливой страной в нынешнем мире».

ВО ИМЯ ДРУЖБЫ МЕЖДУ НАШИМИ НАРОДАМИ



Альберт КОЕН,
главный редактор журнала
«Болгарское фото»

Журнал «Болгарское фото» отмечает четвертый год своего существования — он начал выходить в январе 1967 года. Но несмотря на сравнительную молодость, его хорошо знают фотографы-профессионалы и любители в нашей стране. Об этом свидетельствует непрерывный рост его тиража; в текущем году журнал выходит тиражом в 7000 экземпляров. Это хороший тираж для специального издания при малой численности населения Болгарии.

Редакционный коллектив журнала состоит из десяти человек, из них шестеро занято на редакторской работе. В основе работы редакции лежит годовой перспективный план, конкретизированные квартальные планы и уточненные месячные. Планы охватывают темы по разделам, которые мы стремимся постоянно представлять на страницах журнала.
В последнее время особое внимание уделяем общеэстетическим вопросам фотографии, проблемам использования изобразительных средств в фотографическом творчестве, а также творчеству отдельных выдающихся авторов.

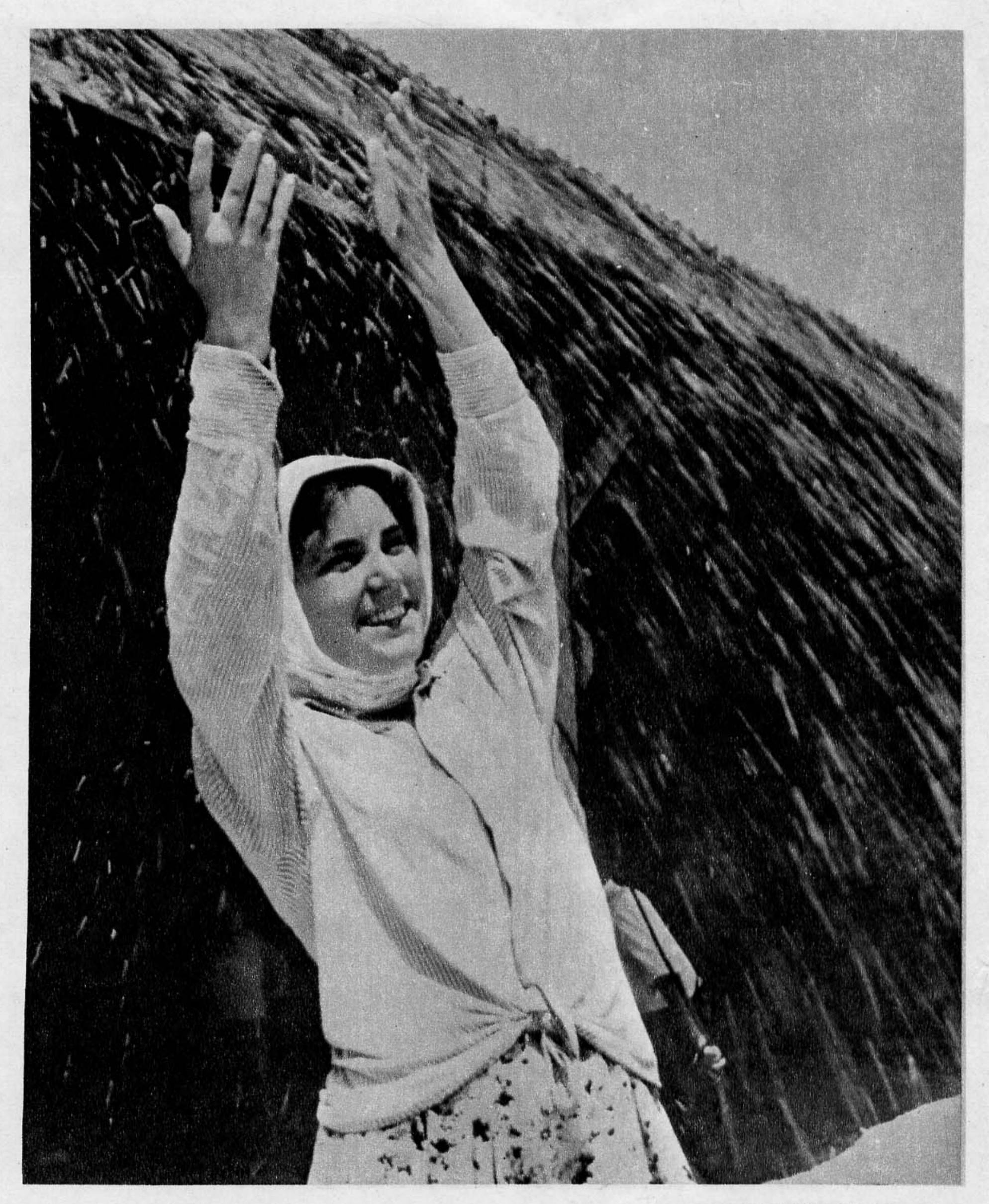
Серьезно занимаемся мы и не изучавшейся до сего времени историей болгарской фотографии. Снимки поступают в журнал различными путями. Часто мы обращаемся к отдельным авторам с просьбой предоставить работы, которые могли бы иллюстрировать подготовленные статьи; в других случаях пользуемся снимками, отобранными авторами самостоятельно. Немалая часть опубликованных на страницах «Болгарского фото» снимков поступает по инициативе самих фотографов. Нас радует постоянный приток работ от профессионалов и любителей. Особое внимание мы уделяем фотолюбителям. Значительная часть материалов по технике фотографии предназначена для них. Такие рубрики, как «Мнение, критика, комментарии», где дается анализ снимков, или «Из альбома фотолюбителей», где представлены отдельные авторы и их лучшие снимки, строятся полностью на материалах фотолюбителей.

Последовательно освещается деятельность и творчество лучших фотоклубов страны. Наконец, на страницах журнала проводится двухгодичный курс-конкурс для фотолюбителей, который преследует учебные цели. Опубликованные снимки оцениваются по системе очков. После завершения курса, работы, набравшие наибольшее число очков, награждаются. Недавно при редакции был организован молодежный фотоклуб «Болгарское фото»-70». В него влилась талантливая молодежь, закончившая в течение последних лет фотографический техникум, активно занимающаяся фотографическим творчеством. Это начинание обещает принести хорошие плоды.
Редакция поддерживает тесную связь с родственными журналами социалистических стран. Помимо взаимных визитов сотрудников для обмена опытом, мы охотно практикуем публикацию материалов братских журналов. За последний год мы «принимали» на страницах «Болгарского фото» материалы, подготовленные редакциями журналов «Советское фото», «Фотография» (ГДР) и «Фото» (Венгрия). Предстоит «принять» польский и чехословацкий журналы. В свою очередь болгарские фотомастера выступают на страницах братских журналов.
Особенно тесный и дружеский характер носят наши связи с журналом «Советское фото» и советской фотографией. Наш журнал распространяется в Советском Союзе и имеет там много друзей, которые нам часто пишут и присылают свои снимки. «Советское фото» также распространяется в Болгарии и имеет многочисленных почитателей. Контакты между людьми, которые любят фотографию, несомненно служат вкладом в общее дело — укрепление дружбы между двумя нашими странами.
Пользуясь случаем, передаю редакционному коллективу журнала «Советское фото» самые сердечные дружеские пожелания творческих успехов. Эти пожелания обращены и ко всем советским фотографам. Пусть крепнет наше сотрудничество во имя общего расцвета фотографического искусства в наших странах, во имя дружбы между нашими народами.

НА «ТЫ» СО ВРЕМЕНЕМ

Болгарская художественная фотография сегодня — это сложное сочетание испытанных временем традиций и стремления подойти к ним с подчеркнуто новым художественным вйдением, воспроизводя реальную действительность и преломляя ее через творческий взгляд художника-творца.
Фотография, проникнув в Болгарию незадолго до освобождения страны от турецкого владычества как чисто профессиональный способ портретной документации, стала ремесленным промыслом определенных слоев средней и мелкой буржуазии. Ремесло надолго оттеснило творчество. Профессионалы, а позже и фотолюбители еще долго оставались в плену у трогательной статики в построении кадра, устаревшей наивной претенциозности, а временами и просто безвкусной

режиссуры. Тем не менее снимки тех лет представляют для нас сегодня известный информационный интерес.
Если исключить несколько мастеров, у которых можно заметить отдаленные зачатки репортажности (например, Христо Попдимитрова, который работал в Тырново в конце XIX и начале XX столетий), болгарская фотография как будто целиком была подчинена модным заграничным течениям и стала искать свои пути, пожалуй, только после первой мировой войны.
С понятной для того времени задержкой она переживала позднее влияние пикториальности; в ней преобладали три жанра — портрет, пейзаж и бытовая фотография.
С расширением возможностей печати быстро развивалась и фотожурналистика, хотя она и была еще закована в тесные рамки официального портрета и до второй мировой войны не претендовала на сколько-нибудь художественный подход к жизненному материалу.
В пятидесятые годы репортажная фотография все еще носила отпечаток низких художественных требований, шаблона, схематизма. Подобные черты наблюдались и в фотографии вообще. Верх взяла пустая риторика; на профессиональных фотографиях непременно присутствовали «солнечность» и улыбка.
Спустя несколько лет — и особенно в последнее время — репортажная фотография приобретает в Болгарии ведущую роль. Молодые фоторепортеры, сотрудничающие в прессе и в двух основных центрах — «Прессфото» Болгарского телеграфного агентства и «Централфото» при Дирекции фотографии, — вводят в обиход такую жанровую фотопублицистику, которая (мы можем сказать с уверенностью) успешно стирает традиционную искусственную границу между фотожурналистикой и художественной фотографией.
Репортажность, элементы которой можно заметить в лучших работах выдающихся мастеров старшего поколения — Л. Антонова, И. Караджова, Т. Славчева, Д. Кацева, Н. Попова и других,— сегодня уже является необходимым условием для большинства работ молодых болгарских фотохудожников. Опыт журнала «Болгарское фото» и большого числа выставок (мы здесь не говорим о мастерах, заслуживших международное признание: Л. Михайловой, Л. Георгиевой, Д. Сибирски и других) показывает, что, к сожалению, большинство признанных уже профессиональных фотографов, достигнув достаточно высокого уровня, как бы остановились в своем развитии. А многие представители среднего и младшего поколений показали в своих последних работах горячее желание экспериментировать в жанре репортажа.
Для молодых болгарских профессиональных фотографов строгое разграничение жанров как будто потеряло свою обязательность и именно в этом, как мне кажется, кроется причина их успехов. Молодые мастера не только наблюдают жизнь, но и умеют видеть мгновения, составляющие ее, умеют остановить внимание на том, что несет известное жизненное обобщение и определенный эстетический заряд. Таковы работы Димитра Ангелова, Божидара Тодорова, Йордана Йорданова, Стефана Тихова, Румяны Бояджиевой, Димитра Дейнова и многих других. Простое событие, факт, уже не просто документально констатируется в этих психологически очень насыщенных снимках, но отражает мировоззрение, философию авторов.
Расширяя свой искренний человеческий интерес к жизни во всех ее многообразных проявлениях и утверждая изобразительную силу жанра, молодые болгарские фотохудожники утверждают новое. Они явно на «ты» с техническим умением, но еще важнее другое: они на «ты» со своим временем, понимают его и ему верны.


М. НИКОЛОВ
Молодость

Кристан ДЯНКОВ,
зам. главного редактора журнала «Болгарское фото»

КРЕПНУТ ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ





В фойе московского кинотеатра «Художественный» экспонировалась выставка работ болгарских мастеров художественной фотографии, организованная Обществом советско-болгарской дружбы и Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами.

На церемонию открытия прибыли болгарские гости— директор агентства «Централфото» Георгий Стоименов, сотрудник агентства Надежда Божкова-Аврамова, первый секретарь посольства НРБ в Советском Союзе Валентин Куманов, ответственный секретарь Общества советско-болгарской дружбы Т. А. Воздвиженская, советские фотожурналисты, многочисленные гости.

Во вступительном слове говорилось, что болгарское фотоискусство, развивающееся быстрыми темпами, сейчас заявило о себе во всем мире. Болгарские фотомастера стали непременными участниками крупнейших международных фотовыставок.

От имени делегации болгарских фотожурналистов Георгий Стоименов поблагодарил советских друзей за гостеприимство и выразил надежду на то, что фотовыставка послужит укреплению дружбы между нашими народами.

Посетители по достоинству оценили работы болгарских мастеров — Л. Георгиевой, Л. Михайловой, Й. Йорданова, Ж. Карайорданова и многих других.

Советская печать широко информировала читателей газет о состоявшейся выставке. Фотографии болгарских мастеров были опубликованы в центральных газетах.

А. РОМАНОВ
Шахтер

А. КУЗМАНОВ
Дождя не будет

К. ПАНАМСКИЙ
Дуэт

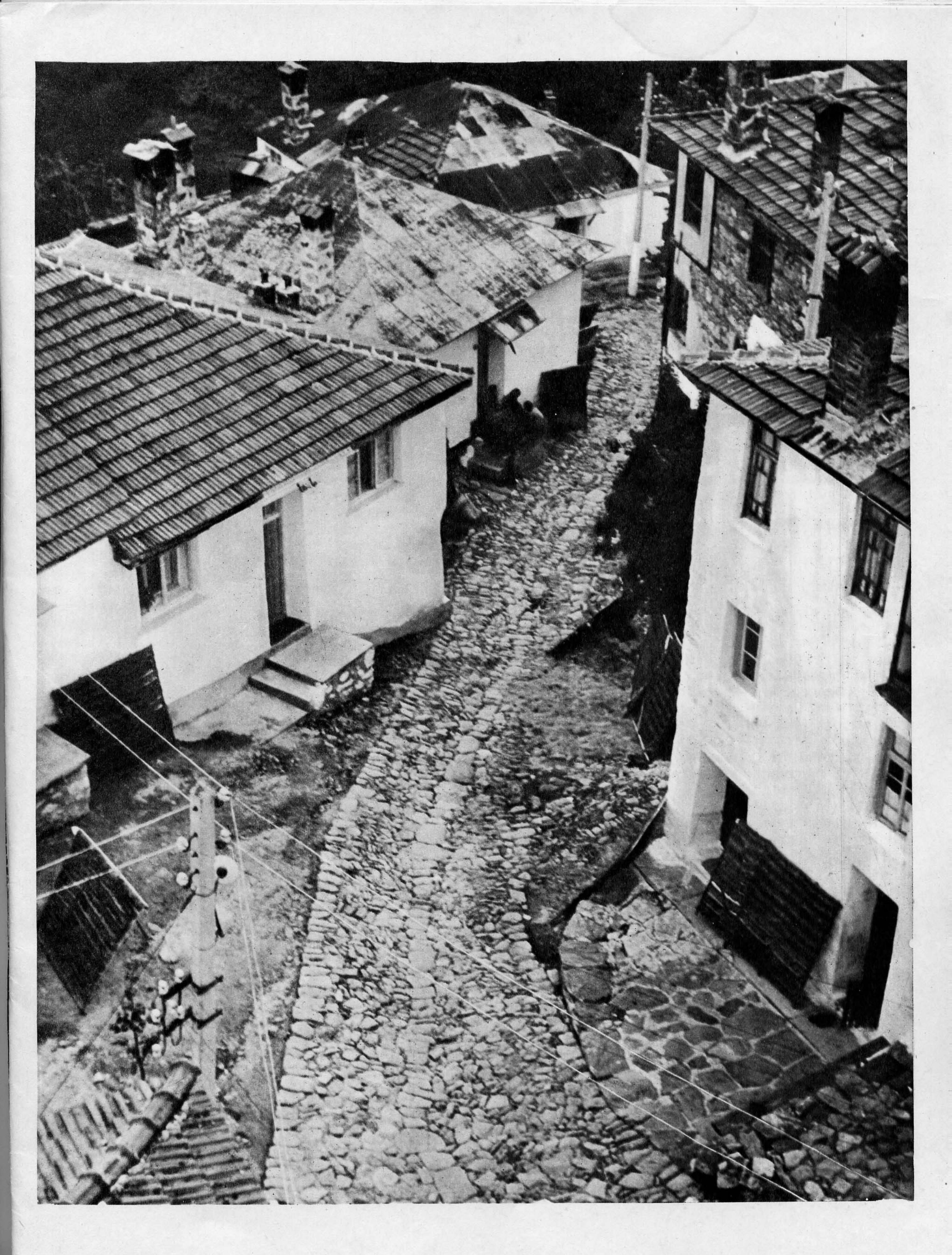
А. РАЙКОВ
Деревенский переулок

На открытии выставки болгарских фотомастеров









ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФОТОГРАФИИ В БОЛГАРИИ

Зарождение фотографии в Болгарии тесно связано с развитием болгарского искусства в период национального возрождения в середине XIX века, то есть в тот исторический период, когда болгарский народ определялся как нация, имеющая право на самостоятельное существование. Болгарское искусство служило тогда двум целям: борьбе за политическую независимость и за подъем национального самосознания болгарского народа. Революционные веяния эпохи увлекают первых болгарских фотографов: Анастаса Карастоянова, Тому Хитрова, Георги Данчова, П. Факирова, Ивана Доспевски и др. Некоторые из них посвящают не только свое искусство, но и самих себя надвигающейся буре революции. В фотографию приходят художники, иконописцы, граверы, книгоиздатели. Они понимают, что освободительные идеи нужно популяризировать не только словом, но и образами, понятными и доступными каждому болгарину. Из двух видов графики, служивших в прошлом веке художнику — эстампа и литографии, — второй оказывал наибольшее влияние, так как эстамп поначалу имел религиозное содержание, тогда как литография носила исторический и светский характер. Прежде чем стать фотографом, Анастас Карастоянов рисовал эстампы, а Георги Данчов служил одновременно и литографии, и фотографии. Он создавал литографированные портреты не только со своих фотографий, но и со снимков других фотографов. В 1867 году Данчов сделал 33 снимка болгар и 19 рисунков бытовых сцен, которые послал на Этнографическую выставку, организованную Московским университетом.

Итак, многие из первых снимков периода болгарского возрождения представляют собой портреты деятелей болгарской национальной революции — Василя Левски, Христо Ботева, Георги Раковского, Любена Каравелова, Стефана Караджи, Хаджи Димитрова, Стояна Заимова, Панайота Хитова и др. Первые болгарские фотографы зачастую были революционерами или просветителями. Между ними можно найти самых образованных людей своего времени. И фотоработы, сохранившиеся до нашего времени, говорят об их фотографическом мастерстве: это реалистические портреты, исполненные с профессиональным мастерством.

Живя в эпоху глубокой религиозности и патриархальных нравов, наши лучшие фотографы периода возрождения обладали широким взглядом на жизнь и на новое понимание роли народных деятелей. Некоторые из них, как, например, эмигранты в Бухаресте и соратники Христо Ботева, были знакомы с идеями русских революционных демократов — Чернышевского, Герцена, Добролюбова.

После освобождения Болгарии от османского ига (1878 г.) первые болгарские фотографы возвращаются на родину и многие из них открывают фотоателье. Еще до освобождения в некоторых небольших городах было несколько ремесленных предприятий, принадлежавших местным фотографам. В крупных городах работали ателье фотографов-иностранцев, появившихся в Болгарии в первом десятилетии после Крымской войны. Одни (преимущественно австрийцы) организовали студии в придунайских городах — Русе, Свиштове, Видине, другие (греки и армяне) пришли из Цареграда в Варну, Бургас и Пловдив. Из братских славянских стран вышли Йосиф Буреш, В. Велебни, Ст. Балаш и другие фотографы, которые более полувека работали в своем втором отечестве — Болгарии. Чувство общеславянской солидарности и братства было настолько сильно, что некоторые из них называли свои ателье «Славянской светописью» или «Славянской фотографией».

Наши фотографы сначала применяли мокроколлодионный процесс. Появившиеся в конце 70-х и начале 80-х годов сухие желатиновые пластинки стали проникать и в Болгарию. Этот новый способ значительно облегчал работу фотографа, сокращал выдержку, улучшал тональную передачу, но не изменял существа творческого процесса: долгое время у нас (и не только у нас) продолжали господствовать композиционные приемы, сложившиеся еще в первое десятилетие развития фотографии. Усовершенствование фотографической техники и введение сухих желатиновых пластинок способствовало развитию любительской фотографии. Еще до освобождения Болгарии некоторые болгары, учившиеся в России или во Франции, знакомились с фотографией. Начало организованного любительского движения относится к 1897 году, когда Стоян Георгиев основал первое фотолюбительское общество в Софии. В то время, как и в первом десяти-



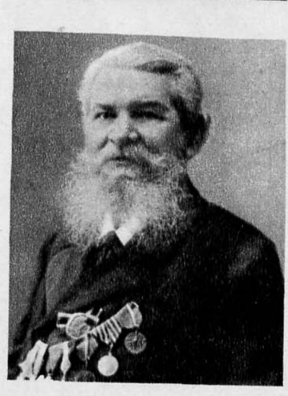
«Славянска фотография»



Анастас Карастоянов (1822—1880)



Георги Данчов (1846—1908)



Тома Хитров (1840—1906)

летии после освобождения Болгарии, профессиональная фотография не отличалась большими успехами, любительская фотография, чуждая коммерческих интересов и далекая от ремесленнического шаблона и необходимости равняться на вкус клиента, достигла высокого уровня. Заметный шаг вперед в организации художественного направления наша фотография сделала в годы, следующие за первой мировой войной, когда в 1920 году был создан Болгарский фотоклуб, который в текущем году отмечает свое пятидесятилетие.

Болгарская фотография развивалась в значительной степени под влиянием классической немецкой фотографии, а в начале века известное влияние (преимущественно на фотолюбителей) оказала фотография австрийская. Представители австрийской школы — Гуго Хенеберг, Ганс Вацек, Хайнрих Кюн в совершенстве разработали так называемые благородные процессы (гуммидрук, бромойль, пигмент), считая это единственно важным в достижении художественных результатов. Техническое вооружение, которым пользовались болгарские фотографы (фотоаппараты, фотоматериалы и т. д.) приходило из Австрии, Германии и Франции. Но если в области профессионально-технической опыт и знания черпались в этих странах, то на формирование мировоззрения сильное влияние оказала русская художественная мысль. Русская литература с ее критической направленностью и борьбой за оздоровление общества, со своей мечтой о мире справедливости, со своим гуманизмом и демократизмом была близка и понятна нашей интеллигенции. Великие русские художники и особенно передвижники, столь популярные в Болгарии, оказали большое влияние на тех болгарских фотографов, которые были не узкими профессионалами-ремесленниками, а фотографами-творцами. Некоторые из них познакомились с творчеством русских фотографов-реалистов — А. Деньера, В. Карика, А. О. Карелина, М. П. Дмитриева и других — и использовали в своем творчестве схожие социальные сюжеты.

Реализм — основная черта болгарской фотографии в прошлом и сегодня. Особенно большие заслуги в поддержании здоровой реалистической традиции в родном фотоискусстве принадлежат Болгарскому фотоклубу.

Петр БОЕВ



Христо Ботев
1 мая 1875 г.
Фото
Т. Хитрова

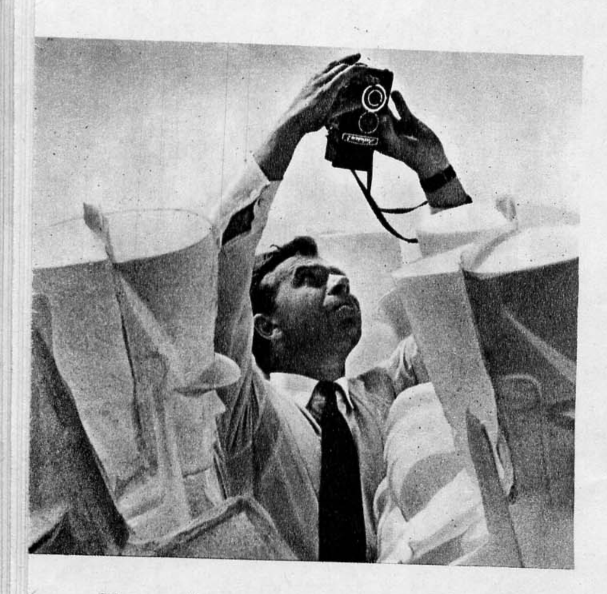


Болгарские революционеры
Стефан Караджа
и Васил Странски
1865 г.
Фото
А. Карастоянова

ПРОФИЛЬ МАСТЕРА

ПЕРВАЯ ПЕРСОНАЛЬНАЯ...

О выставке работ Александра Птицына



Первый опубликованный материал, первая дальняя командировка, первая награда на конкурсе... — подобными событиями, как верстовыми столбами, размечен путь каждого журналиста, работающего пером или объективом. Александр Птицын, фотокорреспондент журнала «Советский Союз», недавно прошел еще один важный этап своего творческого пути: он показал за границей, в Югославии, первую персональную выставку. Сто одиннадцать фотографий — итог семнадцатилетней работы.

Первая персональная выставка — это для фотожурналиста то же, что для писателя первый сборник избранных произведений. А если есть из чего составлять «Избранное», значит, почерк мастера определился, сформировался в основных чертах.

Для Птицына содержание работы, стиль определяются тем, что он был и остается корреспондентом иллюстрированного журнала. В двадцать лет начал работать в фотолаборатории журнала «Советский Союз». Здесь познакомился с азами своей будущей профессии. Здесь сделал первые снимки. Почти все им снятое — результат выполнения редакционных заданий. Работа в лаборатории дала Птицыну основательное знание техники; общение с опытными мастерами, корреспондентами журнала — В. Шаховским, А. Гараниным, Я. Халипом, Ю. Королевым, Ю. Багрянским стало хорошей творческой школой. Александр увидел в командировках почти весь Советский Союз, попробовал себя в различных видах съемки, в различных жанрах.

Именно поэтому, составляя свое «фотоизбранное», Птицын смог широко показать нашу страну и ее людей. В экспозиции представлены Закарпатье и Дальний Восток, Сибирь и Средняя Азия. Мы видим рабочих криворожских рудников и воздушных пожарников Сибири, ученых и деятелей искусства, моряков-черноморцев, спортсменов, артистов цирка.

Не оборачивается ли широта диапазона поверхностностью? Такая опасность, разумеется, существует. Но если фотограф стремится показать человека, увлеченного своим делом, и именно на этом сосредоточивает свое внимание, он может этой опасности избежать.

Птицыну удалось это сделать, и потому выставка его работ имела большой успех у югославских зрителей. Ее посетили тысячи людей в Белграде. Потом она отправилась в путешествие по городам Югославии. «Достижения страны, показываемые выставкой, нашли яркое выражение в фотографиях, и мы видим, что достижения эти возможны только в Стране Советов», — говорится в одном из отзывов. Значит, цель, поставленная автором и устроителями выставки (работниками фотосекции Союза обществ дружбы с зарубежными странами), достигнута.

Югославские зрители, критики и фотографы отмечали оригинальное ви́дение мира в работах А. Птицына. Секретарь секции фотокорреспондентов Объединения журналистов Сербии С. Чортомич написал: «Работы А. Птицына напоминают фотографии старых мастеров, но в то же время принадлежат современной фотографии. Счастлив, что имел возможность посмотреть выставку».

Стоит прокомментировать это мнение. Кто такие для него «старые мастера»? Очевидно, те, кто, не мудрствуя лукаво, но и без выдумки, объективно, но без поэтизации и осмысления стремился запечатлеть жизнь. В жанровой же фотографии «старые мастера» нередко прибегали к инсценировкам, строя мизансцены по образцам картин художников-жанристов XIX века.

Ну, а «мастера современные»? Вероятно, те, кто стремится передать динамику и экспрессию современной жизни, использовать новые средства выразительности в фотографии: лаконичную и острую композицию, оголенную графичность изображения, подчеркнутую репортажность, мгновенность кадра, прибегая для этого к «смазке», размывающей изображение.

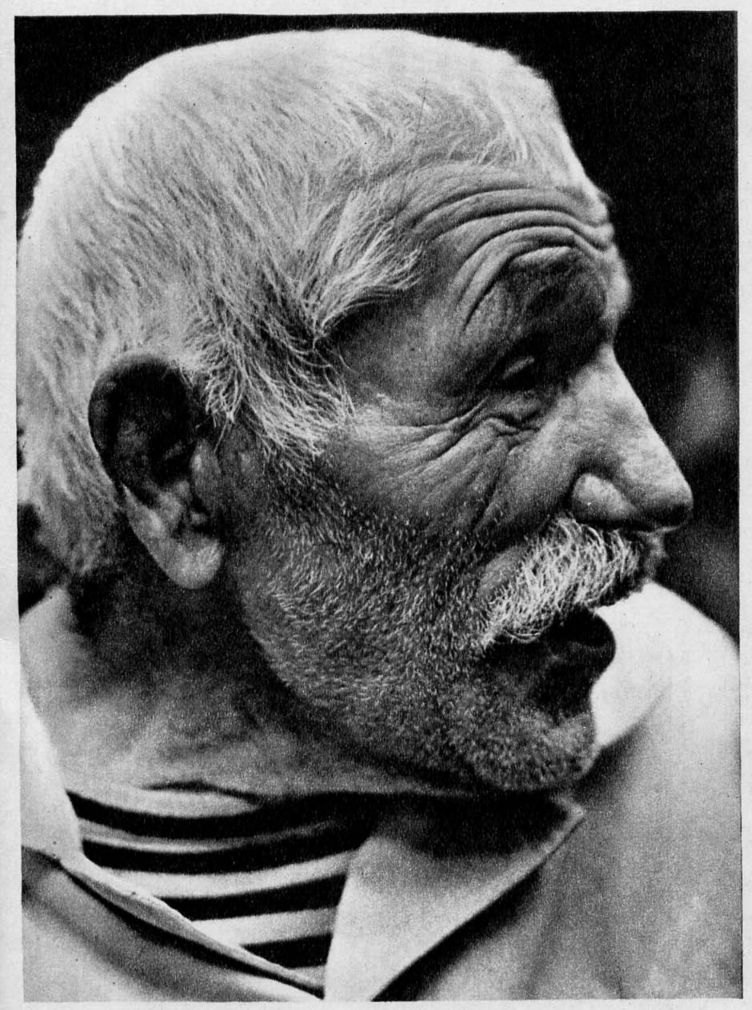
Едва ли правы крайние представители и той, и другой школ. Если архистарые мастера бывают уныло натуралистичны, то суперсовременные, случается, превращают фотографию в совершенно оторванную от жизни «фотографику». Поиск у них превращается в изыск.

Не в том ли истина, чтобы следовать стилю, при котором стремление быть верным натуре не мешает яркости, экспрессивности художественного выражения, а острая, яркая форма не превращается в самоцель? Чтобы овладеть таким стилем, нужно обладать в достаточно высокой степени чувством меры, чувством того самого бальзаковского «великого чуть-чуть». Именно это качество и отметили у Птицына югославские мастера.

Журнал всегда требует от него интересного, значительного содержания, у своих старших товарищей Александр учится добросовестному, я бы сказал, добротному отношению к снимаемой натуре. Но в то же время Птицын всегда ищет смелые композиционные решения, любит лаконичную, четкую графику в кадре, смело выделяет деталь (помните его руки с нефтью, в которой отражается буровая вышка). Он не отвергает и необычных световых эффектов, и «смазки» изображения.

Случалось, что и ему изменяло чувство меры. Но ведь меру не познаешь, ни разу не переступив ее границ. К тому же он сам довольно четко умел выделить такие «чрезмерные» кадры, справедливо называя их упражнениями. В основном же поиски современной формы никогда не заставляли фотографа забывать о человеке и о реальной его жизни.

Кадры, острые по композиционному решению, кадры динамичные чаще всего приносили ему успех на различных выставках и конкурсах. По этим кадрам раньше чаще всего





и судили о Птицыне. Персональная выставка показала, однако, что он умеет снимать и лицо человека. Пусть его портреты не особенно эффектны — они добросовестно, подробно и прямо выявляют характер героя.

Хотелось бы видеть у Птицына больше жанра. Но, разумеется, не того слащавого, постановочного, о котором мы говорили, а настоящих, живых сцен жизни. Конечно, тема в журнале предварительно сюжетно разрабатывается. Иногда довольно четко, я бы даже сказал, жестко определяется, что именно снимать.

Китобой на отдыхе

Командор с «Потемкина» М. Гасаненко

Вдохновение

Фото
Александра
ПТИЦЫНА









Добрые руки

Этюд

Невеста

Инженер
с атомной
электростанции

Почти не остается времени для свободного, раскованного наблюдения. Многие фотокорреспонденты чувствуют себя наилучшим образом в этих рамках. Но я наблюдал, как Птицын снимал репортаж об одесской лестнице. Он не пользуется ни «боковым видоискателем» Эренбурга, ни приемами Картье-Брессона (и, по-моему, напрасно). Но он умеет остро видеть. Ему «везет» на интересные моменты. «Везение» это объясняется постоянной нацеленностью глаза и ежесекундной готовностью к съемке. Персональная выставка — это не только итог, но и своего рода перевал. С него стоит посмотреть, куда идти дальше. Неразумно давать советы, но мне кажется, что магистральное направление дальнейшего пути Александра Птицына должно быть отмечено все более глубоким вниманием к человеку. И это — без утраты уже приобретенных качеств.

Б. ХОЛОПОВ

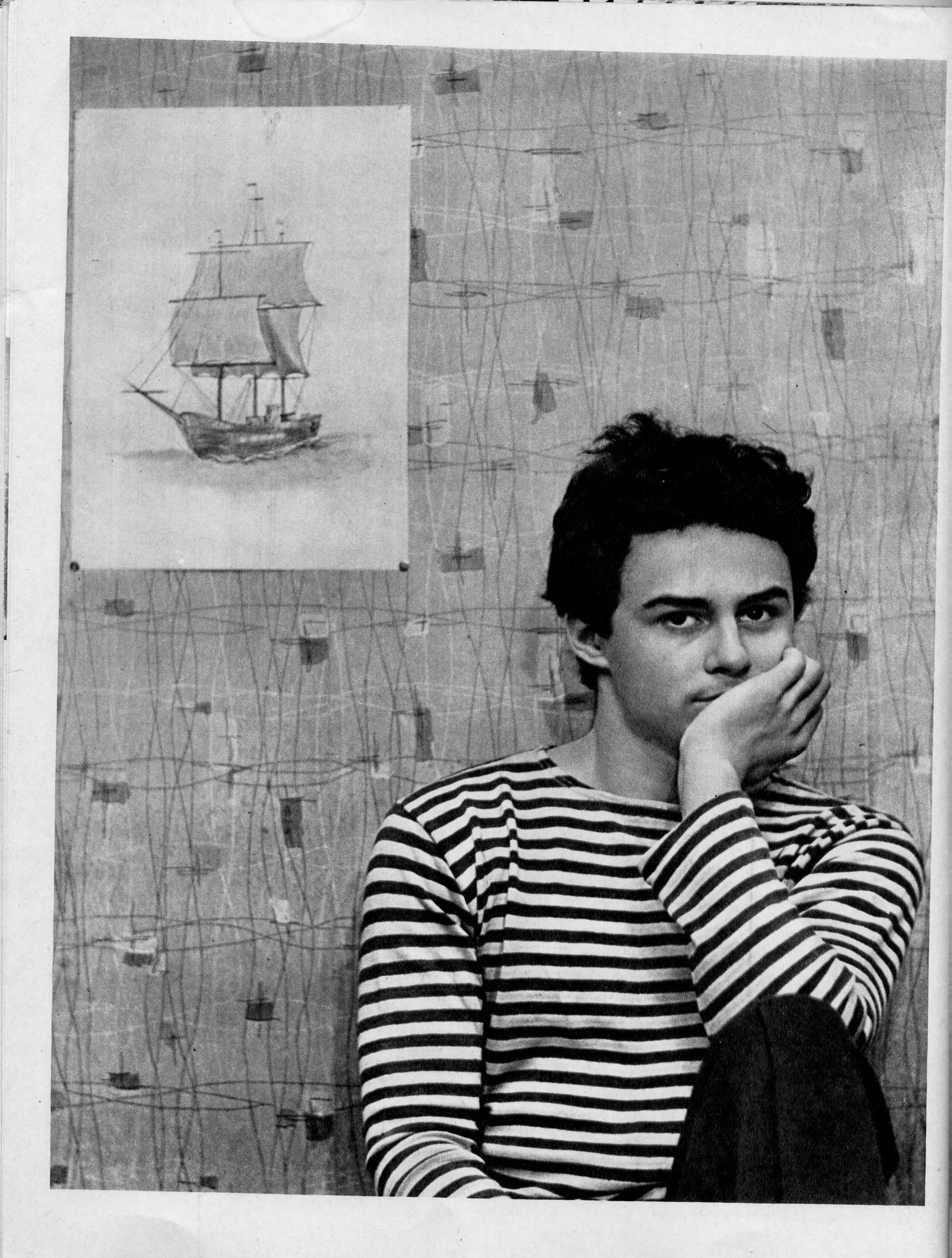
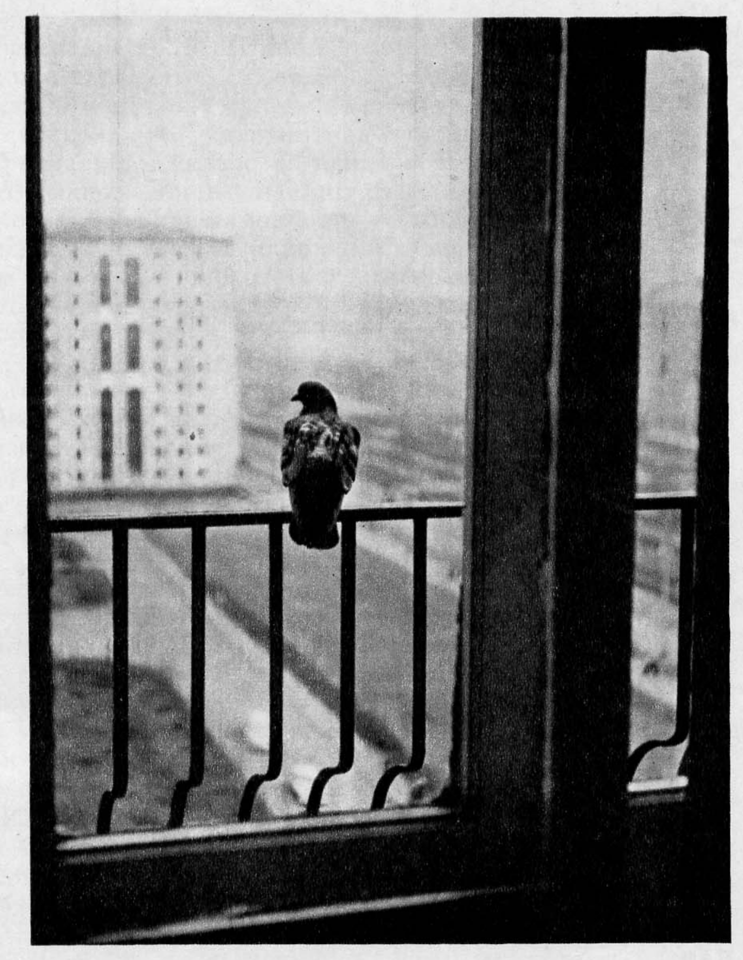
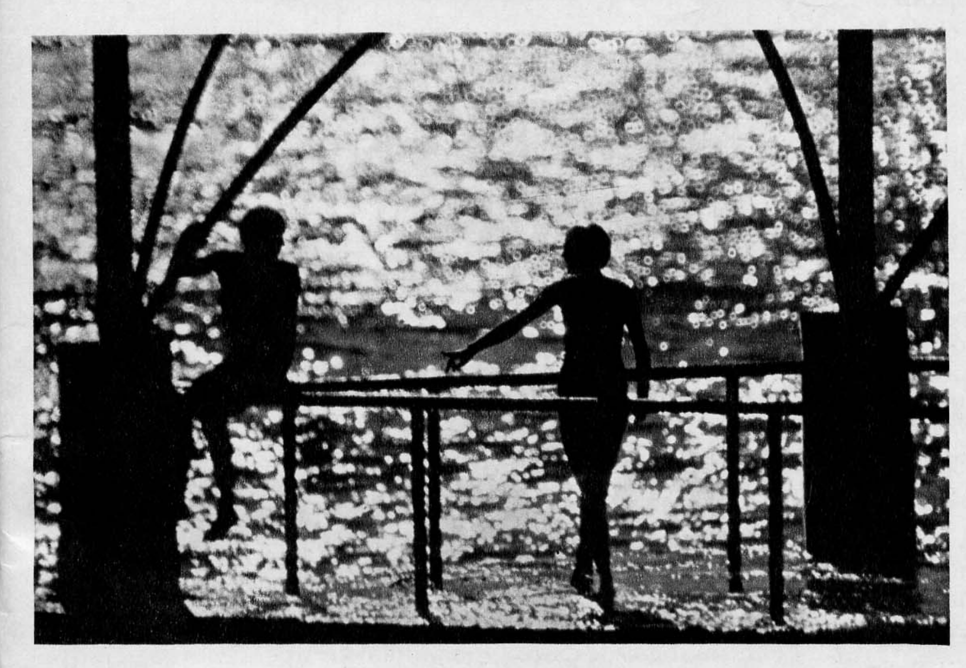


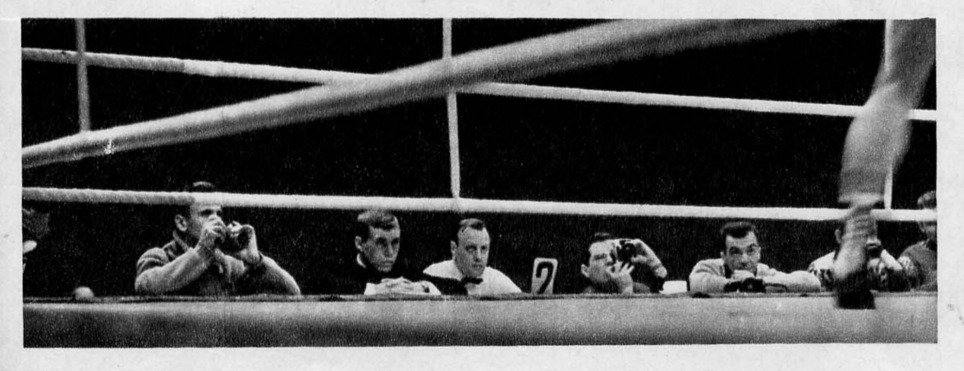
Фото
Рустама
АГАСЬЯНЦА

Мальчишкам снятся бригантины

добрым







КЛУБ «СОВЕТСКОЕ ФОТО» — 70»

Председатель клуба кандидат филологических наук М. Громов

ЗАМЫСЕЛ И РЕЗУЛЬТАТ

В этом номере журнала «Клуб «СФ-70» представляет фотолюбителя — офицера Советской Армии Рустама Агасьянца. Для него в большей степени характерны поиски оригинальных изобразительных решений. У Р. Агасьянца, по его собственному признанию, довольно мало «счастливых» кадров. Большинство его снимков появились в результате скрупулезного обдумывания замысла, тщательной подготовки к съемке. Он старается снимать как можно больше, что дает ему простор для тщательного отбора по-настоящему удавшихся кадров.
Но предоставим слово Рустаму Агасьянцу.

Прежде всего, фотография — это все мое свободное время. Но занято оно не только съемкой и печатью, большая часть времени уходит на обдумывание, поиск, отработку деталей будущего снимка, выбор выразительного света, в конце концов, просто на пробную съемку, дающую возможность на готовом отпечатке внести ту или иную корректуру.

Тяготею больше к черно-белой фотографии, пожалуй, даже к работам с преобладанием черных тонов. Предпочитаю портрет и твердо уверен, что любой человек может служить моделью для фотографической работы.

Люблю экспериментирование, поэтому большую радость доставляют мне удачно выполненные снимки, требующие строгой композиции, точного светового решения.

В репортаже придерживаюсь тех же принципов, добиваюсь выразительности снимка путем выделения главного, полностью исключая второстепенные детали, придаю большое значение активному фону, хорошо дополняющему обстановку.

Фотографическое образование получил в 1966 году, закончив двухгодичный лекторий по фоторепортажу. Но основной своей школой считаю фотоклуб «Новатор», где в течение шести лет замечательный коллектив привил мне безграничную любовь к фотографии.

Р. АГАСЬЯНЦ



XI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ТУРИНЕ

НА XI КОНГРЕССЕ ФИАПа В ТУРИНЕ В СОСТАВ ФИАПа ЕДИНОГЛАСНО ПРИНЯТЫ ЦЕНТРАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ КОМИССИЯ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР — ПРЕДСЕДАТЕЛЬ М. БУГАЕВА, ЖУРНАЛ «СОВЕТСКОЕ ФОТО», ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО США — ПРЕЗИДЕНТ Д. КЕННЕДИ И ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ КНЯЖЕСТВА МОНАКО — ПРЕЗИДЕНТ Ж. ЛЕОНАРДИ.

В Италии, стране древних традиций, завоевавшей славу сокровищницы мирового искусства, в промышленном городе Турине, недавно состоялся очередной, XI конгресс ФИАПа.

Международная федерация фотографического искусства (ФИАП), представляющая мировую фотографию, является членом ЮНЕСКО. В ее состав входят 69 стран, в том числе все европейские социалистические страны.

Первый конгресс ФИАПа состоялся в Бельгии в 1948 году. Президентом организации был тогда избран один из основателей ФИАПа, известный бельгийский фотохудожник доктор Морис Ван дер Вейер. С тех пор он бессменно руководит федерацией. Читатели «Советского фото» с ним уже знакомы — он был членом жюри московской выставки «Интерпресс-фото-66»; его впечатления о пребывании в Москве были опубликованы в журнале.

В течение многих лет вице-президентом ФИАП избирается доктор РоланBorижо (Франция), генеральный секретарь федерации — Одетта Бретчер (Швейцария), казначей — Херберт Бозенберг (ФРГ).

В Правление входят представители многих стран мира.

В 1969 году были созданы четыре Секретариата ФИАП: по делам Южной Азии, который возглавляет д-р Т. Томас, президент индийской федерации; по делам Северной Азии (Г. К. Вакабазен, генеральный директор Японского фотографического общества); секретариаты по делам Канады и Конфедерации американского континента.

Вся творческая и организационная работа осуществляется специальными комиссиями: по организации выставок; по проблемам цветной фотографии, диапозитивам и кинофильмам; по проблемам образования и повышения фотографического мастерства; по вопросам теории и проблемам фотографической прессы; по проблемам детской и юношеской фотографии; комиссия по юридическим вопросам и вопросам авторского права и ряд других — в зависимости от национальных особенностей отдельных стран.

Основной целью Международной федерации фотоискусства является распространение и развитие фотографического искусства с помощью национальных федераций во всех странах земного шара под девизом «Мир, дружба, гуманизм». С 1948 года ФИАП проводит международные выставки фотографического искусства. Крупнейшие из них организуются в ГДР, Румынии, Польше, Болгарии, Венгрии, Франции, Бельгии, Швейцарии, Финляндии и других странах; интернациональные салоны и выставки, проводимые ФИАПом, стали традиционными смотрами мировой фотографии. У стендов выставок, на конгрессах обсуждаются важные проблемы фотографического искусства, вопросы теории, мастерства. Осуществляется регулярный обмен экспозициями.

ФИАП ведет борьбу за то, чтобы обеспечить фотографии достойное место среди других искусств.

* * *

На XI конгрессе ФИАПа в докладах, отчетах, выступлениях делегатов и многочисленных дискуссиях были затронуты важные проблемы мирового фотографического искусства. Президент ФИАПа доктор Ван дер Вейер подвел итоги работы за два года, отметив, что ФИАП последовательно проводит политику мира и дружбы между народами. Искусство фотографии, представленное на международных выставках, является, как отметил Ван дер Вейер, источником информации, эстетического воспитания, образования и культуры. Одно из самых массовых искусств, фотография служит сближению народов мира.

С каждым годом ФИАП пополняется новыми членами. XI когресс принял в члены ФИАПа Советский Союз, США и Монако.

Президент напомнил главную задачу ФИАПа — дальнейшее развитие и укрепление международного сотрудничества между странами через искусство фотографии, действенная помощь отдельным организациям. Он отметил активную работу многих комиссий и особенно остановился на работе комиссии по работе с молодыми фотохудожниками, председателем которой является Г. Мазнер (ФРГ), сердечно поблагодарил за проделанную работу вице-президента Ролана Борижо, генерального секретаря Одетту Бретчер, Сильвио Комэнеску, занимающегося учетом и статистикой ФИАПа. Особо была отмечена активная работа и гостеприимство итальянской федерации — президент Луиджи Мартиненго и президент фотографического общества «Субальпино» (г. Турин) Освальдо Джакетти, а также многих других активистов, способствующих развитию деятельности ФИАПа.

С отчетными докладами на конгрессе выступили г-н Р. Борижо (Франция), Х. Бозенберг (ФРГ), об

итогах по учету и статистике ФИАПа — Сильвио Комэнеску (Румыния), о работе комиссии с молодыми фотографами — председатель комиссии Г. Мазнер (ФРГ). Президент итальянской Федерации фотографического общества Луиджи Мартиненго рассказал об опыте работы федерации, о творческих проблемах, стоявших в центре внимания членов федерации.

Вальтер Хайлиг, представитель ГДР, поделился на конгрессе опытом работы Центральной фотографической комиссии ГДР, остановился на важных проблемах дальнейшей работы ФИАПа.

— Необходима еще большая активизация всех комиссий ФИАПа, — сказал он. — Современность ставит перед исследователями фотографического искусства новые серьезные задачи, поэтому бесспорна актуальность проблем, о которых идет речь на конгрессе...

Большой интерес представлял доклад в институте Банкар, на Сан Паоло на тему: «Эстетические и информационные аспекты и выразительные тенденции фотографии в сравнении с современным изобразительным искусством». Этот теоретический вопрос был, на наш взгляд, чрезвычайно актуальным, однако он не вызвал широкого обмена мнениями. Видимо, аудитория была недостаточно подготовлена к подобной дискуссии.

Разумеется, трудно ждать от собрания людей с диаметрально противоположными философскими и политическими взглядами какой-то единой точки зрения на проблему столь сложную и противоречивую. Тем не менее, несомненная польза в таких собраниях есть.

Делегаты привезли и показали фильмы, диапозитивы, фотографии, порой очень спорные и, конечно, не равноценные по своим достоинствам. Много интересного было в польской и особенно итальянской коллекциях. К открытию конгресса была приурочена Международная фотовыставка.

Гостеприимные хозяева Турина ознакомили делегатов со своим прекрасным городом, с Институтом художественной графики и фотографии, организовали экскурсию на автозавод известной фирмы ФИАТ. В честь XI конгресса дирекция автозавода ФИАТ устроила большой прием, на котором присутствовали делегаты конгресса, почетные гости, представители различных организаций Турина.

* * *

Советские фотомастера на протяжении десяти лет (с 1959 года) активно участвовали в международных выставках, проводимых под эгидой ФИАПа, и регулярно завоевывали на них призовые места. Об этом сообщалось на страницах журнала «Советское фото», а также в фотопрессе разных стран мира, которая поддерживает постоянные контакты с ФИАПом. В качестве примера достаточно упомянуть о последних победах советских авторов на VII Международном фотосалоне в Бухаресте (1969 год) — нашей коллекции был присужден Большой хрустальный кубок, а двум советским авторам — золотые медали. На IV Международной фотовыставке в Пловдиве (1969 год) наши авторы получили две золотые, две серебряные и три бронзовые медали, на выставке «Бифота-5» в Берлине (1970 год) советские мастера завоевали Большой приз, три золотые, две серебряные и три бронзовые медали.

Можно привести много примеров, свидетельствующих о популярности фотографии в Советском Союзе. За последние десять лет в стране создано более трехсот фотоклубов — в больших и маленьких городах, деревнях и поселках. Активно работают республиканские и городские фотосекции; ежегодно организуются республиканские, областные и городские отчетные фотовыставки. Советские фотографы-любители и профессионалы принимают большое участие в различных международных выставках. Факты последнего времени — успех советских авторов, отдельных фотоклубов и фотосекций на Международной выставке документальной и художественной фотографии, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (напомним, что в этой экспозиции участвовало 60 стран мира).

Триумфом советского фотоискусства называла пресса США выставку «СССР — Фото-70», экспонировавшуюся в различных городах Америки. В выставке приняли участие фотографы из всех союзных республик.

Объединить деятельность всех фотосекций, фотоклубов, фотомастеров страны призвана Центральная фотографическая комиссия Союза журналистов СССР. В связи со вступлением ЦФК в ФИАП наши фотомастера получили новые возможности творческого роста, укрепления контактов с фотографическими организациями разных стран мира.

В соответствии с уставом ФИАПа отдельные советские фотомастера могут быть приняты в кандидаты в члены ФИАПа с присвоением званий заслуженных и почетных членов.

Для присвоения этих званий кандидат должен являться участником нескольких международных фотовыставок и представить на рассмотрение Центральной фотографической комиссии 20 художественных фоторабот. Комиссия рассматривает эти работы и решает вопрос о выдвижении кандидатуры мастера для вступления в ФИАП. Кандидатуры рассматриваются и утверждаются на очередном конгрессе ФИАПа.

* * *

Центральная фотографическая комиссия Союза журналистов СССР заслушала и обсудила отчет об участии в XI конгрессе ФИАПа председателя ЦФК М. Бугаевой. Одобрив результаты поездки, комиссия отметила, что вступление Советского Союза в ФИАП должно расцениваться как стимул дальнейшего повышения творческого мастерства, как новый шаг утверждения национальных традиций реалистического фотоискусства на пути международного признания советского фотоискусства.

* * *

Когда данный номер был уже подготовлен к печати, мы получили несколько писем — поздравлений в связи со вступлением Советского Союза в Международную федерацию фотографического искусства (ФИАП). Доктор Ван дер Вейер, президент ФИАПа, пишет: «От имени Правления ФИАПа и персонально от моего имени я счастлив поздравить вас со вступлением ЦФК Союза журналистов СССР в наше международное сообщество.

Мы рады приветствовать вас и ни в коей мере не сомневаемся, что вы придерживаетесь принципов демократии и равенства, которые всегда были присущи ФИАПу.

Вот уже более 20 лет существует наша организация, последовательно и неуклонно выполняя свои задачи. Теперь, когда в ФИАП приняты две крупнейшие державы мира (СССР и США), наша международная федерация с их помощью продолжит реализацию своих миролюбивых функций.»

ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ



ГЛАУКО ПЕРРИ

Италия



Мы встретились с Глауко Перри в Турине, на XI конгрессе Международной федерации фотографического искусства. На выставке, организованной в связи с конгрессом, его работы привлекали живой интерес зрителей — чувствовался почерк зрелого мастера, со своим кругом тем, своими симпатиями и антипатиями, чувствовалась незаурядная художническая индивидуальность.

Глауко Перри живет и работает в Турине. По специальности он врач; фотография — его хобби. Серьезно заниматься ею он начал в 1964 году, вступив в Субальпийское общество фотографии. Сейчас Перри является председателем этого общества; он с энтузиазмом взял на себя многообразные заботы по развитию фотоискусства в стране. ...Беседа наша протекала в квартире фотохудожника. Мы попросили его показать свои работы. На свет появилась огромная папка с фотографиями — целый мир своеобразных сюжетов, ярких, неповторимых, из итальянской жизни выхваченных характеров, пронизанных особым, опять-таки «своим» настроением пейзажей обступил нас со всех сторон. Репортаж, портрет, жанр, видовая съемка — это были очень разные работы, абсолютно непохожие, почти всегда неожиданные, несмотря на очевидную общность, единство почерка.

Эта общность — в неизменной доброте взгляда, в желании запечатлеть, осознать и передать зрителю красоту, заложенную в человеке.

Глауко Перри подмечает в явлении, в характере самое существенное, находя в очень различных сюжетах и объектах истинную человечность. Работы Перри неоднозначны; неся в себе непростой мир мыслей и чувств художника, они вызывают у зрителей эмоции многослойные, иной раз противоречивые.

В первое время, как рассказывает Перри, он занимался почти исключительно портретной цветной фотографией. Затем обратился к черно-белой пленке. Добавим от себя, именно здесь проявилось его незаурядное умение работать со светом. Он много экспериментирует, стремясь усовершенствовать технику, часто прибегает к специальным эффектам, любит «размытые» линии. Оригинальные композиции, свежие ракурсы помогают художнику добиться выразительности.

В этом номере мы знакомим читателей с некоторыми из работ талантливого итальянского фотомастера. Нет сомнений, их лучшие качества обратят на себя внимание советских любителей фотографии. Стремление утвердить прекрасное в человеке, равно как и тревога за судьбы людей — все это всегда было и всегда будет нам близко и дорого в искусстве.

М. Б.

Вечером

У решетки

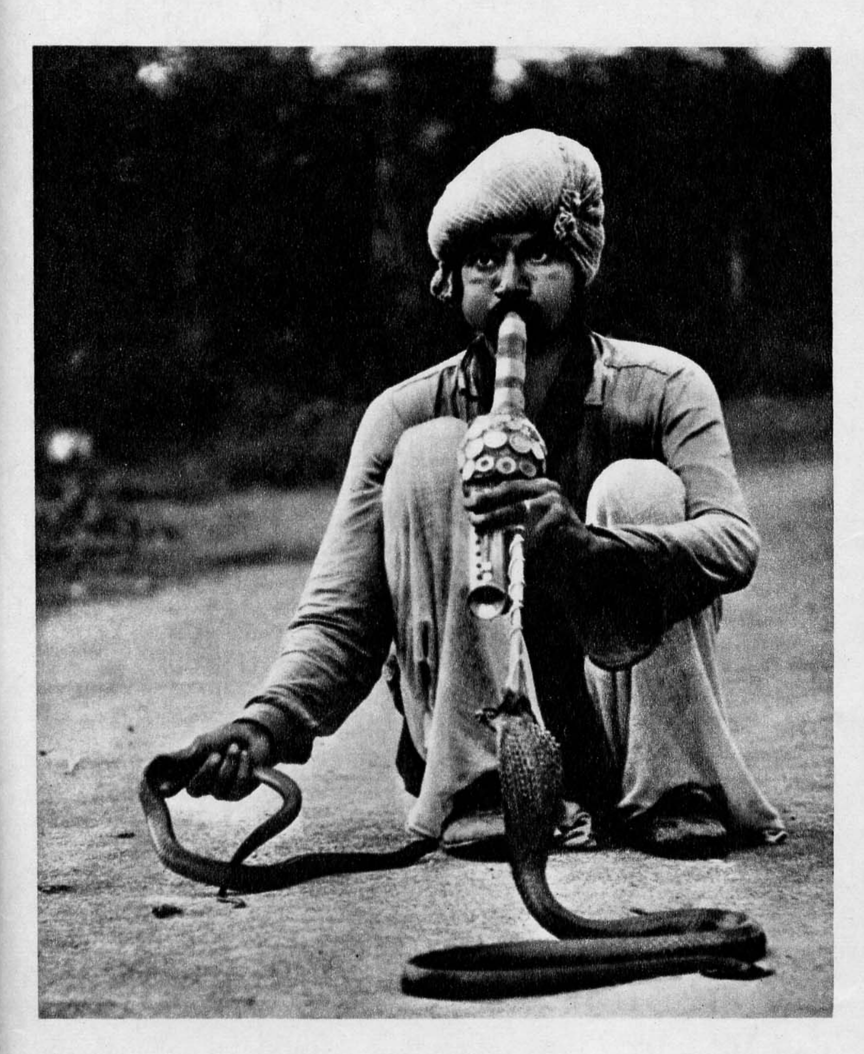




Фото
Глауко
ПЕРРИ

Кто это?

На улице в Дели

Улица в Киото

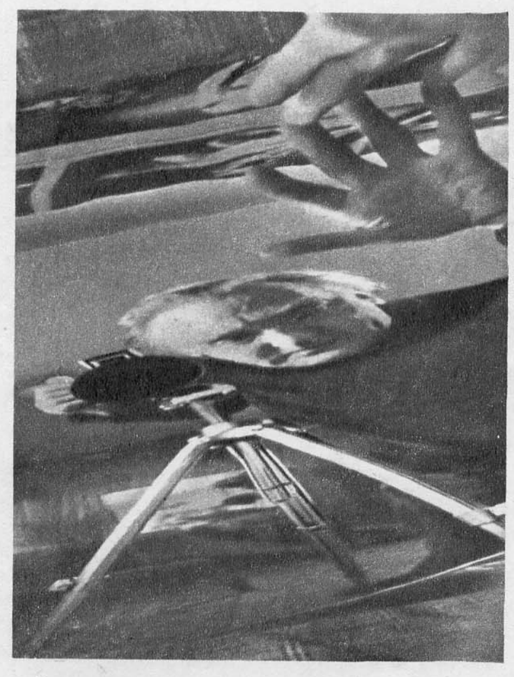
Двое



ТВОРЧЕСТВО
ЗАРУБЕЖНЫХ
МАСТЕРОВ

ЭДВАРД ХАРТВИГ

Польша



Автопортрет

Мастерство настоящего художника настолько значительно, что оно глубоко воспринимается даже тогда, когда источники его эмоционально-субъективного подхода к действительности не сразу раскрываются перед нами, и мы не знакомы с историческим, этнографическим, бытовым контекстом, в котором возникали или были воспроизведены предметы, образы, ситуации. В большом искусстве замысел творца и объективное звучание данного произведения соединены неразрывно. Фотокадры, являясь выражением индивидуальных раздумий и восприятия автора, одновременно раскрывают сущность изображаемого объекта, его своеобразие и достоинства, не всегда замеченные и оцененные другими.

Эдвард Хартвиг (род. в 1909 году) — один из выдающихся современных польских фотомастеров. Это художник, щедро одаренный талантом и темпераментом, с широким диапазоном возможностей и запросов, развивающий в своем творчестве самые разнообразные виды современной фотографии. Отечественный пейзаж, замкнутое в каменные творения прошлое родной страны, размах современной архитектуры, гармония и композиция натюрморта, очерковый рассказ о современности, доведенное до совершенства мастерство портрета. Хартвиг — большой мастер композиции. Он щедро оперирует светотенью, белыми и черными, светлыми оттенками, заново увиденными качествами материала. Большое значение имеют в его творчестве тональное звучание, прием соляризации, индивидуализирующий композиционный строй и позволяющий дать элементам изображения новую композиционную интерпретацию.

Работы Э. Хартвига, экспонированные в отечественных и заграничных выставочных салонах — в Париже (1959 г.), Афинах (1966 г.) Милане, Турине, Сене (1961 г.), принесли ему широкую известность. В 1961 году Хартвиг, один из организаторов Польского союза художников-фотографов, стал лауреатом художественной премии города Варшавы.

«Фотографика, — раскрывает свое творческое кредо Хартвиг, — может быть регистрацией действительности, но одновременно она, суммируя личные переживания художника, должна стать источником глубоких эстетических переживаний для других. Техническое совершенство не может заменить силы восприятия, своеобразия художественного видения мира. Решение об окончательной форме образа принимает не объектив, а человек, стоящий за ним».

Многолетние труды Хартвига, собранные в ряде художественных альбомов, снискали ему заслуженную славу в Польше и за ее пределами. «Лазенки», «Люблин», «Краков», «Казимеж над Вислой», «Моя земля» — это издания, в которых фотограф-летописец в сотнях кадров запечатлел польский пейзаж, мягкость его равнин и холмов, поэтичность стройных тополей и взвихренных ив, достойное каменное прошлое городского пейзажа, стройность готики, орнаментальное богатство барокко, гармонию классицизма, врывающиеся в ансамбль старины современные архитектурные постройки.

Предмет увлечения Хартвига — самые живописные достопримечательные места в Польше. Они десятки раз воспеты в поэзии, увековечены в живописи, в фотографии. Однако всегда и везде, путешествуя с камерой по Казимежу — одному из наиболее интересных архитектурно-урбанистических ренессансовых ансамблей, по узким улочкам спасенной в наши дни от окончательного разрушения Люблинской «старувки», снимая памятники в королевском когда-то городе Кракове, любуясь гармонией классицистических построек, изяществом Лазенковского парка в Варшаве, Хартвиг умеет передать по-своему красоту и цельность линий, орнаментов, образов. Художник ценит и понимает архитектуру прошлого — этот закованный в камень синтез истории.

В его формальных приемах много традиционного, он избегает рискованных экспериментов, неоправданных сопоставлений и ассоциаций, хотя иногда отдает дань импрессионистской манере настроений, туманных пейзажей, неясных силуэтов. Его в меньшей степени влекут детали; люди, человеческие силуэты вкомпонованы в архитектурный фон как дополнительный элемент — и только в альбоме, посвященном Кракову, человек становится важным компонентом, раскрывающим атмосферу и «характер» города.

Польша в прошлом и настоящем (хотя настоящему пока не уделено в фотокадрах достаточного внима-

ния), страна, созданная человеческими руками и природой, ее жители, их профессии, типы — все это синтезирует содержательный альбом «Моя земля», полный красок и оттенков, лирических размышлений и динамизма.

Попытка выйти за пределы отечественной тематики при сохранении средств, свойственных этому жанру, дала интереснейшие результаты в альбоме «Акрополь». Он является доказательством того, что Хартвиг тонко чувствует и понимает античность. Умело оперируя камерой, светотенью, перспективой и дистанцией, он извлекает из древнего мира то, что близко и понятно всем, что привлекательно для современного человека.

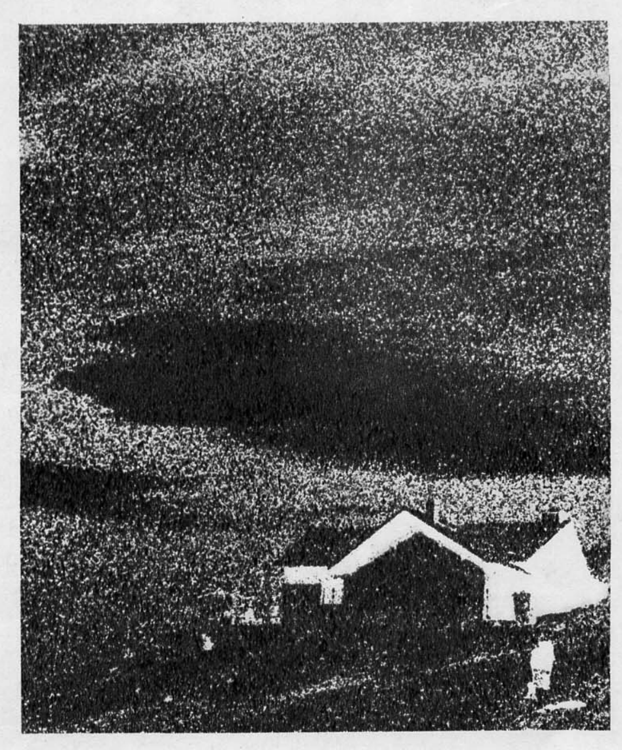
«Кулисы театра» — это еще одно свидетельство многогранного дарования Э. Хартвига, попытавшегося показать «храм искусства с черного хода», со стороны «театральной кухни». Опыт, накопленный за годы сотрудничества с польскими театрами, позволил ему более чем в двухстах фотографиях с летописной достоверностью и очерковой обстоятельностью воспроизвести процесс возникновения спектакля, трудной и напряженной работы режиссера, художника, актера. Красивое и отталкивающее, возвышенное и банальное, претворенное в творческом воображении художника, становится искусством.

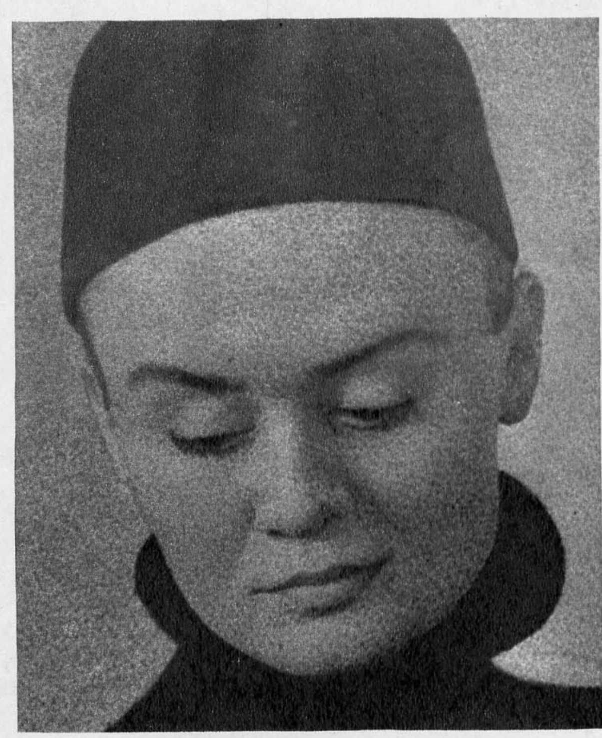
Среди множества альбомных изданий особое место по тематике и

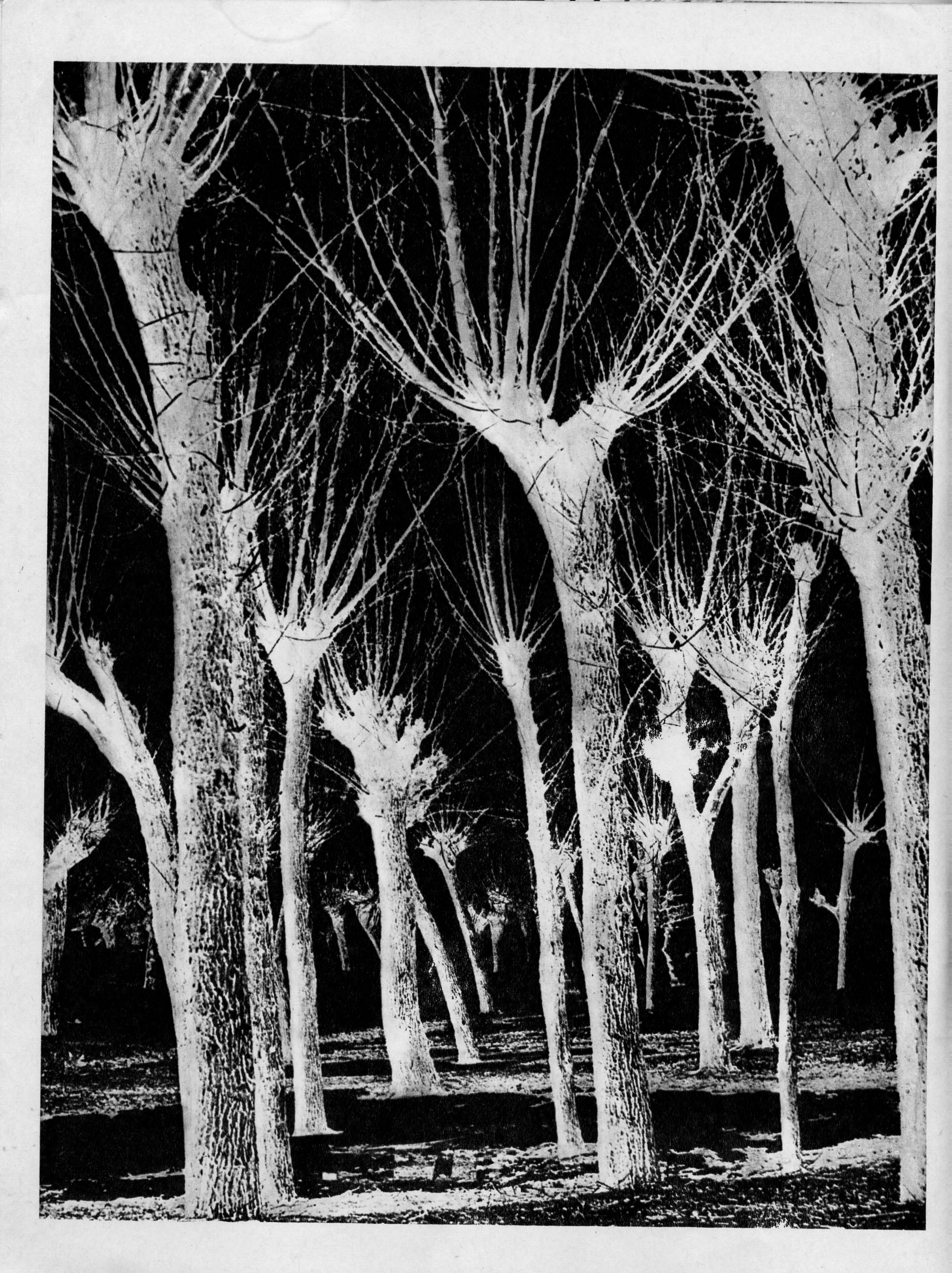
Молодой актер

Пейзаж

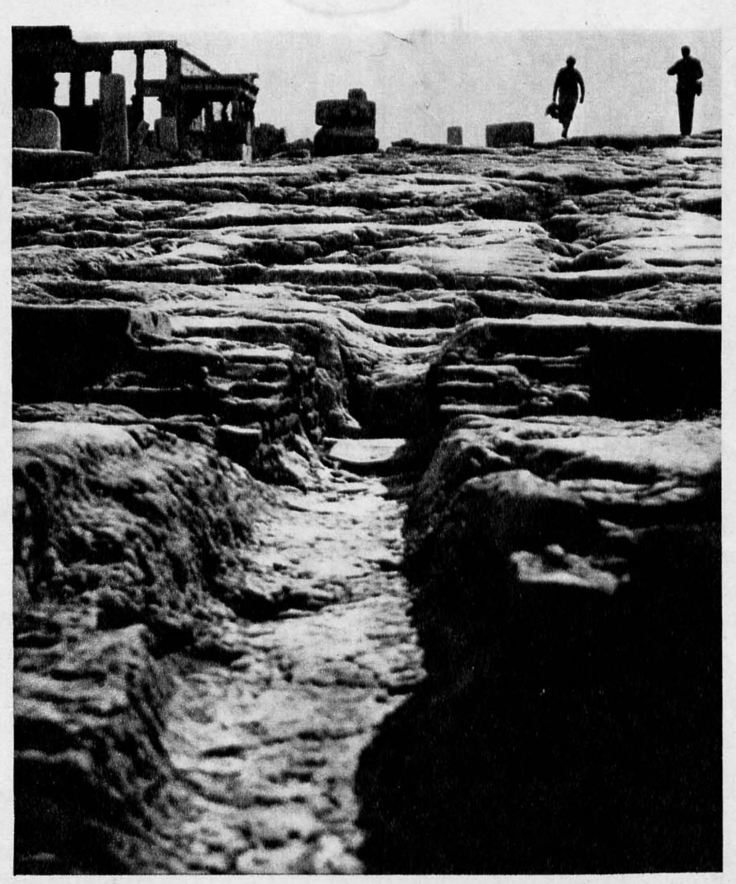
Портрет











средствам изображения занимает «Фотографика» (1961 г.). Хартвиг не сказал еще в искусстве своего последнего слова, он всегда ищет новые средства воспроизведения действительности. Но в этом альбоме — сумма художественных опытов и достижений, накопленных за пятьдесят лет жизни. Снимки Хартвига полны динамизма, неожиданных сопоставлений, захватывающих аналогий и ассоциаций, интересных технических приемов.

Пейзажи, причудливое сплетение линий, танец, переданный через движение, отчетливая фактура кожи лица и старческие руки, пятнистая кора платана и лишаи на стене дома, захватывающий размах современной архитектурной конструкции, настроения, люди на фоне пейзажа, портреты.

Мир и человек... Мир, раскрытый художником в его многогранном богатстве, и человек, которого хотелось бы увидеть показанным в еще более углубленном психологическом и социальном аспекте.

Фотографика Хартвига с многолетними достижениями и постоянными поисками, содержащая столько эстетических и познавательных ценностей, в какой-то мере подводящая итоги определенному этапу польского фотоискусства, наверное, не последнее слово в его творчестве. Перед художником по-прежнему открыта самая волнующая область — ритмы и оттенки современной жизни.

Ядвига УРБАНЬСКА

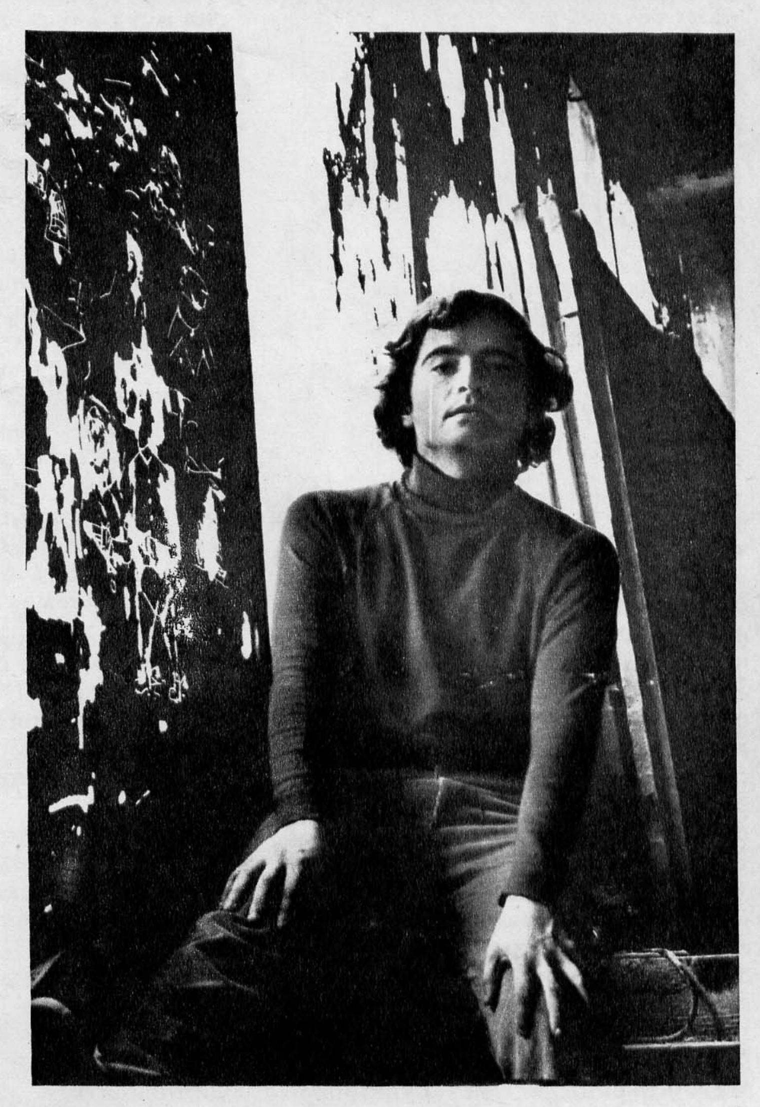
Фото Эдварда ХАРТВИГА

Деревья

Аристократка

В Акрополе

Художник



ПРОДОЛЖАЕМ РАЗГОВОР О ФОТООЧЕРКЕ

РОЖДЕНИЕ ТЕМЫ

Вс. ТАРАСЕВИЧ

В развитие дискуссии о современном фотоочерке, материалы которой были опубликованы в предыдущем номере нашего журнала, мы публикуем на этих страницах фотоочерк Вс. Тарасевича (АПН) «Край земли». На работе Вс. Тарасевича останавливались многие из выступавших, в ее адрес были сказаны похвальные слова. Мы попросили автора рассказать историю создания очерка.

Напоминаем читателям, что публикуемый фотоочерк является лишь одной из возможных форм этого многообразного, емкого жанра.

Спор возник впервые лет двенадцать назад.

Было это в Москве, в Центральном Доме журналиста. В большом зале шло жаркое обсуждение актуальных проблем фотожурналистики. В своем выступлении я пытался провести параллель между фотографией и литературой, доказывал способность фотографии «говорить» на любые темы, и на философские в том числе. Мысль, интеллектуальное начало представлялись мне ведущими признаками современной фотографии. Мой оппонент, известный московский фоторепортер-«огоньковец» категорически и авторитетно опровергал меня. По его словам, я неправомерно нагружаю фотографию несвойственными ей функциями. Фотография, мол, ограничена в своих возможностях...

Признаться, сторонников у меня в то время было немного. Но потребность в принципиально новой фотографии — фотографии-новелле, фотографии-символе, в работах с психологическим содержанием, с внутренним подтекстом — неумолимо росла. И тем не менее, вероятно в силу установившихся «традиций», у меня продолжали возникать «выставочные кризисы» — то, что мне хотелось бы дать на выставку, не укладывалось в привычные для многих каноны.

Так было и с моим очерком «Край земли». Да, очерком, ибо к одиночной фотографии к тому времени я утратил интерес. Пример тому — «Поединок». Фотография эта (физик-ядерщик на фоне исписанной формулами доски) имела успех: печаталась во многих журналах, использовалась в художественных фильмах. Но для меня «Поединок» был и остается лишь начальным кадром серии, неофициально названной «Формирование интеллекта». И вырванный из ряда, он терял нужный смысл.

Как родился, как задумывался очерк «Край земли»?

Делал я репортаж для журнала о жизни ненцев в далеком Заполярье. Был июнь, в разгаре «белые ночи». А это — и эффект, и возможность круглосуточной «вахты». Но главное, — все было новым, интересным: и неожиданные, прямо-таки космические пейзажи первозданной тундры, и люди... Присмотреться — живая легенда. Вот хотя бы такое.

Вся жизнь ненцев — и пища, и одежда, и транспорт — олени. Оленевод неразлучен со своими полудикими животными и летом и зимой, и днем и ночью. Куда он — туда стадо, куда стадо — туда и он. А с ним и семья, с семьей и дом. И так всю жизнь.

Я познакомился с одним. Звали его Павел Рытхей. Было ему всего лет тридцать, но при нем все положенные аксессуары: и прокуренная трубка, и медленная малословная речь.

В то утро вышел Павел из чума. Метрах в ста паслось стадо. В стаде около 1200 голов. Он постоял, постоял, посопел трубкой и сказал:

«Однако, нет одиннадцати олешек...»

Вскоре пришел колхозный бригадир. Посмотрели вдвоем. Да, нет одиннадцати!

Возможно ли такое? Расскажи — не поверят. Я был свидетелем.

И начинаешь иначе смотреть на этих людей, на их жизнь. Задумываешься над явлениями уже более сложного порядка. И возвращаешься домой взволнованным, с опрокинутыми представлениями о привычных вещах, с нарушенным ходом устоявшихся мыслей. Нет, просто репортаж тут уже не годится. Набор фактов, даже самых ярких, не передаст увиденного и пережитого. Нужно осмысление. Нужно обобщение. Но это уже за столом. В многочисленных «пасьянсах» из контролек «девять на двенадцать».

Хочется сказать много, обо всем: выкладываются длинные ряды контролек. И будто бы все нужные, все интересные. Сидишь над ними часами. Отложишь в сторону, чтоб «отстоялось». Снова пасьянс. Стоп! Что-то не так. А вот и лишние. В сторону! Вот так, по крупице, находятся «ходы», проясняется мысль, приходит логика повествования и форма изложения. Дело это мучительное: как говорится, наступаешь себе на горло.

...Вот осталось девять фотографий. Каждой находится «своё» место в ряду. Раскрывает тему определенный строй, особое сочетание сюжетов не только по горизонтали, а и по вертикали. Своеобразная композиция — не просто желание «оригинально» подать тему. Соседство и последовательность сюжетов должны определять ход мысли зрителя, вызвать желаемые ассоциации.

В «Крае земли» я стремился к осмыслению таких понятий, как «природа» и «человек». И этой цели подчинил «раскладку» серии. Горизонтальная линия — попарно шесть фотографий (смотри схему) — показывает конкретных людей в разных эпизодах, в жизненных ситуациях. Это — «бытовой», сюжетно информативный ряд. Вертикальный ряд (пять фотографий) — обобщение. Верхний снимок — старик-ненец на берегу озера, немного сгорбленный и очень маленький перед бесконечной тундрой — в моем представлении олицетворяет Человека на Земле. Затем — мир Севера, загадочный и необозримый («белая ночь», туман, оленья упряжка). Далее две фотографии (они же «работают» и в горизонтальном «бытовом» ряду): отец с ребенком, собака; предпоследняя — ребенок в люльке. Отдельно взятая эта фотография малоинтересна. Но за

ней следует темный пейзаж, снятый через блистер вертолета. Немного загадочный, немного таинственный, опять-таки взятый отдельно, возможно, непонятный. Но открытые глаза ребенка перед этим «земным космосом» обретают определенное значение. Для меня тут — весь круговорот жизни. И, если хотите, — вся философия. И слабость человека, и сила. И сложность природы, и ее непознанность.

Тема эта стала моей программой. Точнее, в ней, как мне кажется, удалось продемонстрировать то, о чем так часто говорил в своих выступлениях на семинарах и творческих дискуссиях. Я считаю эту работу вполне законченной. Во всяком случае время шло, я постоянно к ней возвращался, но изменить что-либо — убрать или прибавить — не мог. Наверное, отстоялась! И я решил показать тему коллегам на собрании фотосекции Союза обществ дружбы с зарубежными странами. И опять мой давний оппонент, который несколько лет назад опровергал мои теоретические положения, разбил в пух и прах мой очерк перед обширной аудиторией профессионалов. На выставки очерк целиком не принимали. Каждый раз предлага-



Всеволод Тарасевич

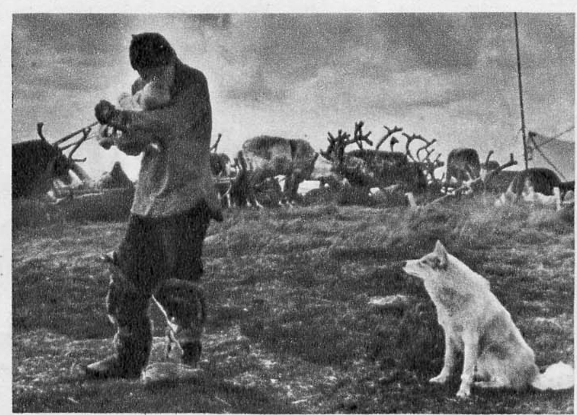
„КРАЙ ЗЕМЛИ"

Фотоочерк





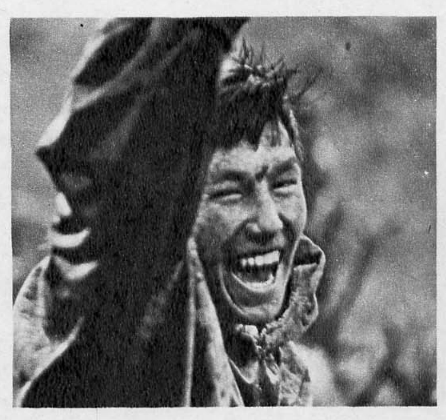










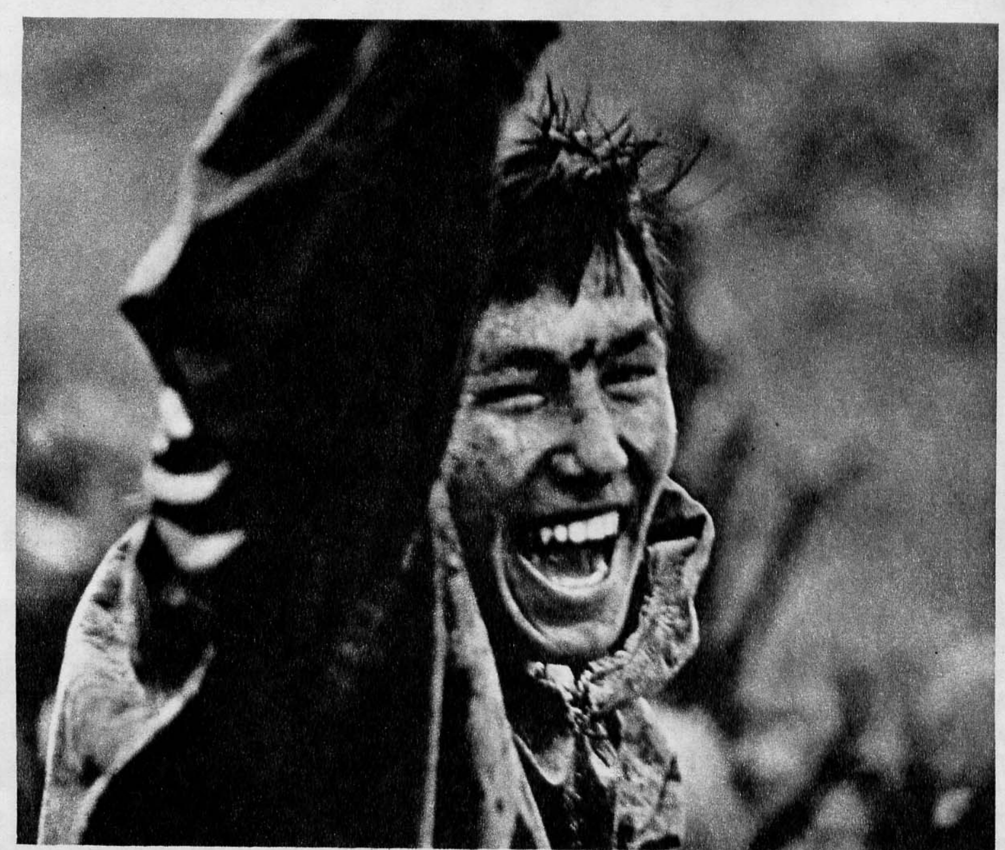




ли повесить то один, то другой фрагмент темы. И не только предлагали. Но и вешали. И это уже без моего согласия, к большому огорчению.

Прошло еще несколько лет. Я уже смирился с тем, что мой «Край земли» лежит спокойно в домашнем архиве. И вот совсем недавно на семинаре, посвященном фотоочерку, я решился вновь показать свою старую работу. О ней много говорили. И самое неожиданное и удивительное — хорошо говорили (об этом читатель может узнать из подробного отчета о семинаре в предыдущем номере журнала).

В этом номере «Советского фото» печатается весь «Край земли». Все девять фотографий. Редакция попросила написать о нем. И я написал. Написал с большой радостью и, надеюсь, понятным для читателей волнением...



Всеволод Тарасевич
«КРАЙ ЗЕМЛИ»
(Из фотоочерка)

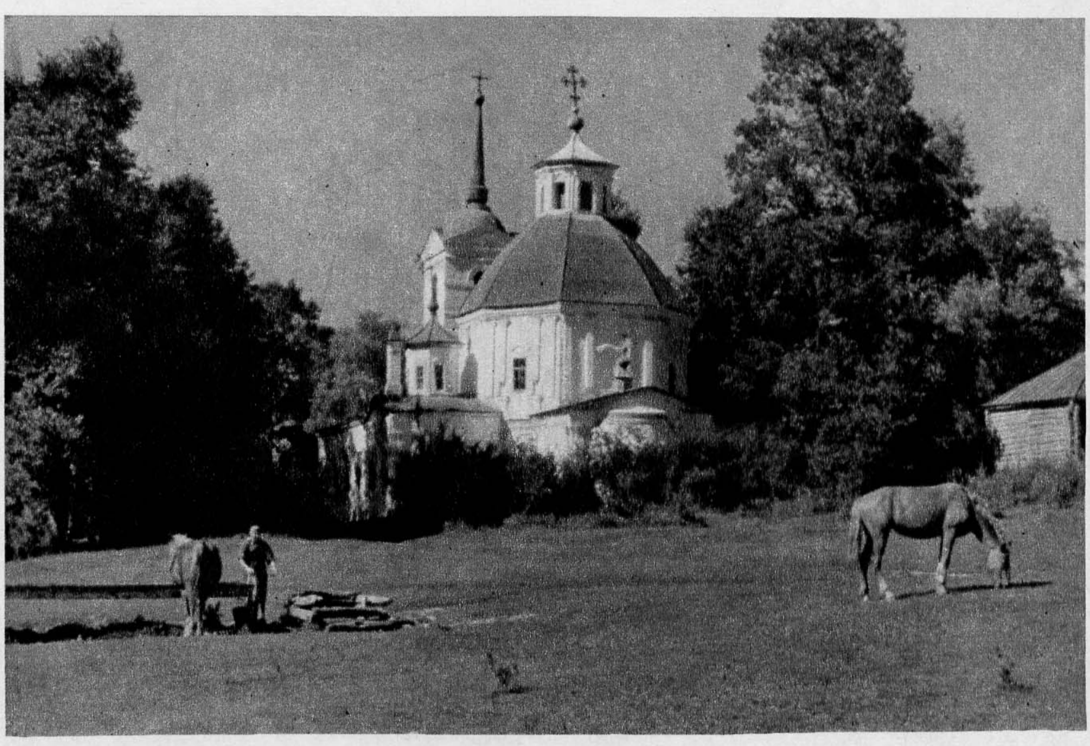
А. ПЕРЕВОЩИКОВ
(Кирово-Чепецк)
Весенняя карусель

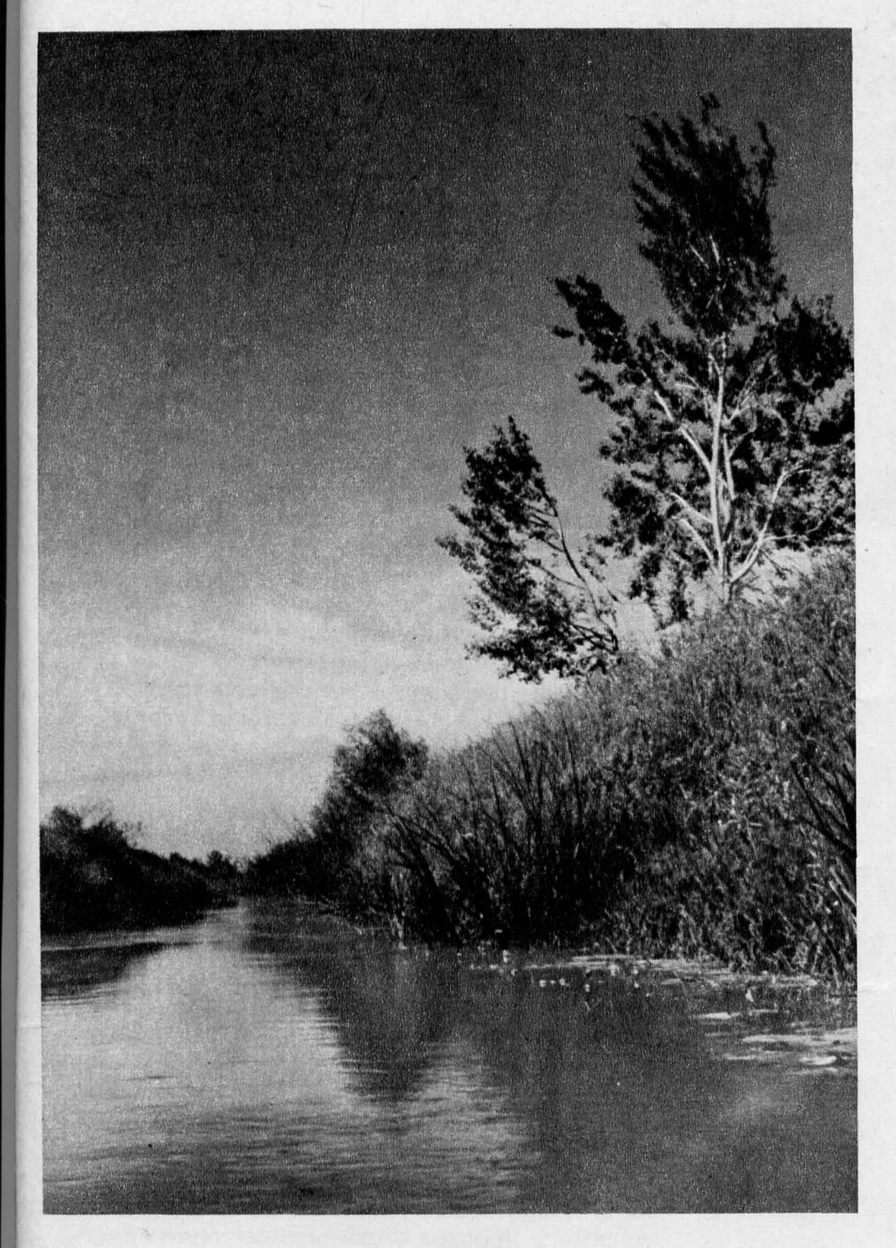
А. АЛЕКСАНДРОВ
(Москва)
У колодца

А. АЛЕКСАНДРОВ
(Москва)
Река Дубна

А. РУБАШКИН
(Москва)
Снегопад
на Кузнецком
мосту

А. ПЕРЕВОЩИКОВ
(Кирово-Чепецк)
Купание солнца



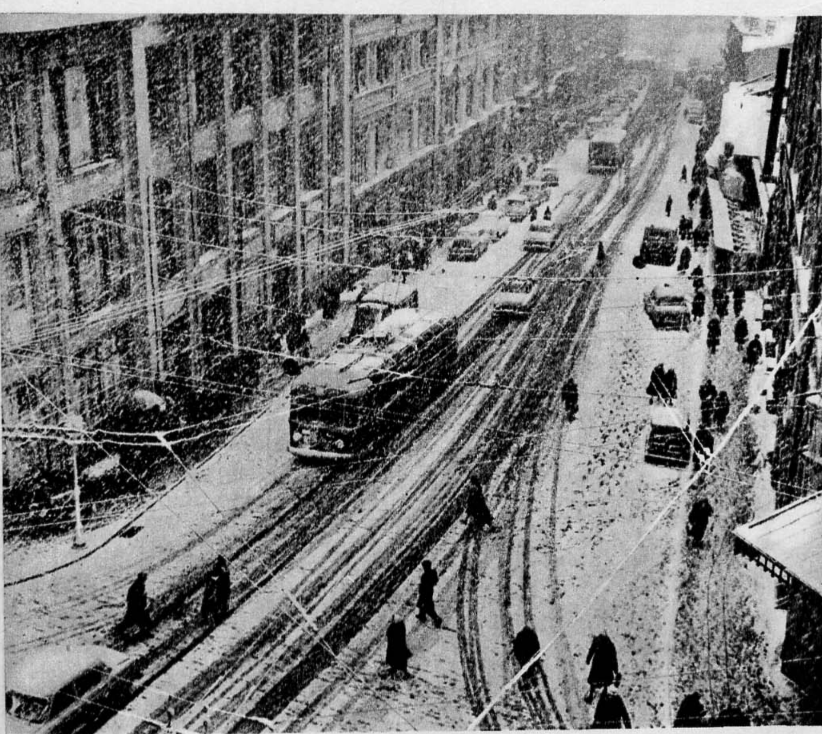




ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ

ЛИЦОМ К ЛИЦУ С ПРИРОДОЙ

А. АЛЕКСАНДРОВ, искусствовед



Фотоаппарат теперь доступен почти всем. Вопрос только, доступна ли всем красота. Природа богата и щедра, и кажется, что она готова раздавать прекрасное направо и налево. Но взять, оказывается, не так-то просто. Сколько людей убеждается в этом, проявив пленку. Какая, действительно, досада: тебе задаром предлагают красоту, а ты не можешь ее взять!.. Задаром? В том-то и дело, что не задаром. Чем же надо платить?

Платить надо: 1 — любовью, 2 — умением видеть и чувствовать природу, 3 — умением воспроизвести увиденное и притом обязательно по-своему. Тариф у природы строгий и точный. Чем большую ценность она предлагает, тем больше надо платить.

По плохому снимку трудно определить, любит его автор природу или нет. Но ведь нередки снимки вполне грамотные и даже эффектные, но холодные и словно бы немые. Они ничего не в состоянии сказать ни нашему сердцу, ни нашему воображению. О них говорят обычно: «пейзаж без настроения», точнее было бы сказать: «без любви».

В таком виде разговор о любви, конечно, абстрактен. Что же конкретно дает художни-

ку влюбленность в природу? Вглядываясь в нее, художник не только ощущает ее красоту, видит ее в общем, но и понимает, из чего она слагается. Вот два примера.

Можно десятки раз в одно и то же время пройти мимо вспаханного поля и не найти в нем ничего интересного — монотонная серая земля. Но приглядитесь к этой земле хорошенько, и вы увидите вещи совершенно удивительные. Земля, оказывается, не серая, а цветная. В бесчисленных ее бороздах бродят фиолетовый и сиреневый цвета. Горячее вечереющее солнце колеблет воздух, поэтому цвета текут не только графически, по волнистым линиям борозд, но и переливаются. Эти переливы создают множество оттенков и новых цветов, возникающих лишь на мгновение.

Значит, влюбленность в природу и способность видеть и разглядывать тайны ее красоты — неразделимы. Но где же находится самое главное хранилище этой красоты? Ведь не все же равноценно в бесконечном многообразии природы. Нет, не все. Как ни странно, самое эффектное, самое броское природа отдает дешевле всего, тысячи обладателей хороших фотоаппаратов и плохого вкуса бросаются именно на эти ее дары. Нашего жителя средней полосы России фотографическая золотая лихорадка охватывает, когда он со своим аппаратом оказывается среди южной экзотики — синее море, пальмы, горы, умопомрачительные закаты, силуэты... Труднее всего природа подпускает к своим заветным хранилищам. За вход в них надо платить максимальную цену. Называются они: обыкновенное, окружающее, повседневное.

Самое трудное и в то же время достойное для пейзажиста (да и не только для пейзажиста) — умение увидеть красоту в обыденном, с детства нам знакомом. В этом отношении условия, окружающие жителя среднерусской полосы, почти идеальны.

Русская природа... Ее поэтичность породила многие великие достоинства нашей литературы. Вся русская культура насыщена мотивами и настроениями русской природы. Проникновение в ее эстетические тайны сулит человеку самый большой выигрыш — духовное обогащение.

Красота обычного, повседневного существует, разумеется, не только в русском пейзаже. Она есть в природе того же, с нашей точки зрения, экзотического юга. Характерно, что великий русский художник Иванов, долгие годы проживший в Италии, в своих эскизах и набросках обращался к самым обыденным и неброским мотивам итальянской природы. И попробуйте найдите среди работ лучших современных мастеров итальянской фотографии (или кинематографии) экзотические сюжеты.

Некоторые полагают, что снимать, скажем, жанр или портрет трудно, а пейзаж можно щелкать походя. Глу́бокое заблуждение. Не вдаваясь в подробности, мне все-таки хочется заметить, что техника фотографирования обыденного, пожалуй, самая сложная. Даже если человек хорошо видит компоненты и структуру тонкой, полной нюансов и оттенков картины, чтобы как-то воспроизвести ее, иногда требуется незаурядная умелость. Наиболее важный и трудно уловимый компонент русского пейзажа — тональность. Чтобы нащупать нужную тональную гармонию, приходится, порой, делать с одного негатива пять-десять отпечатков, разница между которыми на первый взгляд вовсе неразличима.

Современная техника дает возможность полностью избавиться от тирании тона. Это так называемая фотографика. Термин, впрочем, не совсем точен: имеется в виду штриховая графика или штрих, слегка дополненный тоном; тоновая графика в принципе ничем не отличается от обычной черно-белой фотографии. Но обращение к чистому штриху редко бывает удачно (правда, есть очень изящные вещи, сделанные в манере старой японской графики). Фотографический лист, совершенно лишенный тона, мертв, в то время как бумага, на которой работает художник, даже и без тона обладает живой структурой. Уж не говоря об эстампе: материал всегда сам по себе выразителен. В большом количестве чистая фотографика производит впечатление монотонности и холода.

Среди хороших фотографических пейзажей мне не довелось видеть работы, которые не несли бы на себе отпечаток авторской индивидуальности. Можно с основанием возразить: это относится к любому настоящему произведению искусства. Конечно, но для пейзажа вопрос об индивидуальности его автора имеет особое значение. Кроме портрета, ни один другой объект не дает таких богатейших возможностей для ее выражения. Природа находится в нескончаемом движении, в непрерывной смене состояний. Нет человеческих мыслей и эмоций, которым нельзя было бы подобрать созвучные мотивы в природе — от самых яростных до самых тонких звучаний. Человек, любящий природу, не может скрыть от нее свою душу. Пейзаж — своего рода духовный автопортрет художника. Но чтобы душа художника, его индивидуальность нашли бы свое выражение в картине природы, надо преодолеть технические трудности, которые в искусстве всегда стоят на пути от задуманного к воплощенному. Преодоление технических трудностей не кончается с получением просто хорошего, даже безупречного отпечатка. Поиск кончается тогда, когда вы получаете изображение, способное вызвать в вас тот душевный настрой, то волнение, которое почему-то там, в лесу или в поле вдохновили вас сделать снимок. Только тогда изображение будет неизбежно нести на себе то, чего нельзя добиться сознательно — след индивидуальности автора.

Индивидуальное ви́дение мира вовсе не ставит человека в положение отрицающего всякое иное ви́дение. Более того, индивидуальность взгляда обычно предполагает повышенную чуткость к искусству вообще, и поэтому такой человек с радостью воспринимает и иное ви́дение мира, если художественные

средства, которыми оно выражено, взволновали его. Автор этих строк видит русский пейзаж в лирическом ключе. Но это не мешает ему восхищаться искусством А. Перевощикова, которого он считает одним из лучших современных советских пейзажистов. Полярность эстетических взглядов очевидна из сопоставления снимков «Река Дубна» и «Купание солнца», в чем-то даже схожих по формальному содержанию.

Искусство Перевощикова остро и своеобразно. Его ни с чем не спутаешь. Стилистически оно часто вплотную приближается к декоративности. Пейзажи его предельно напряжены, суровы. Его природа драматична в своей силе. Такое ее ви́дение и ощущение, естественно, подводит Перевощикова к декоративным контрастам, к подчеркнутой пластичности и условности некоторых его решений («Весенняя карусель»). Но особенно примечательно, что при своем темпераменте и любви к контрастам, Перевощиков не ищет в природе необычного. Вот он-то как раз умеет найти совершенно неожиданную красоту в обыденном, которое если и выглядит на его снимках необычно, так это благодаря мастерству автора и его умению угадать эстетические возможности, которые таит в себе сотни раз нами виденное.

В связи с творчеством Перевощикова мне хотелось бы затронуть одну щекотливую тему — о новаторстве в пейзажной фотографии. Я уже писал однажды, что при всей своей симпатии к новаторам мне бы хотелось защитить русский пейзаж от их дерзновенных «экспериментов».

Откуда, действительно, берется это чувство, будто природа упорно сопротивляется экспериментированию над ее образом? Почему в иных жанрах стремишься всячески помочь смелому экспериментатору, а здесь появляется неодолимое желание схватить его за руку? Почему такими жалкими потугами представляются все эти лунные дорожки, световые эффекты, острые ракурсы и обыгрывание материала «под эстамп»? Почему сразу становишься консерватором, когда дело касается пейзажа? И консерватизм ли это?

Изображая предметный мир, искусство имеет дело с творениями рук человека, в жанре — с действиями человека. Предметный мир — силовые мачты, огромные баки, решетки строительных конструкций — во власти художника и легко поддается эксперименту. Природа, преобразованная человеком, — геометрия распаханных полей, каналы — тоже не оказывают заметного сопротивления. Иное дело пейзаж. В нем художник сталкивается с непостижимой гармонией и тонкостью, с бесконечным разнообразием форм и состояний самой природы. Еще ни одному экспериментатору не удавалось сделать природу своим послушным материалом. Природа «сопротивляется» в творениях даже таких великих мастеров, как Пикассо, когда они, применяя свои радикальные творческие методы, пытаются разрушить реалистические формы природы(в том числе и лицо человека). Обращаясь к природе, нельзя командовать — она замкнется и не подпустит к себе. Поэтому и художник, и фотограф в пейзаже оказываются почти в одинаковом положении. Обращаясь к природе, они исходят не столько из специфики своего искусства, сколько из особенностей самого изображаемого предмета.

Кроме фотографической графики, природа стерпела, кажется, только еще один эксперимент — предельное обобщение формы. Но беда в том, что многие авторы полагают, будто обобщение и размазывание — одно и то же. Отнюдь. В снимке не просто сильно растрированном, а именно обобщенном, всегда работают светотеневые (они же и смысловые) акценты. В «Березовых ритмах» (3-я обл. журнала) почти исчезла отчетливость формы, но сияние стволов и ритмы их теней оттого стали еще отчетливей.

Город — творение рук человеческих, и потому, казалось бы, городской пейзаж должен принципиально отличаться от пейзажа природного. К нему не относится все сказанное выше о неподатливости природы и т. п. Это и так, и не так. Сотворенный человеком город тем не менее находится в постоянном взаимодействии с природой. Солнце, дождь, снег, туман, деревья, небо — во многом определяют «настроение» города. Да и компоненты города неравноценны. Чем кратковременнее предмет, тем свободнее с ним обращается художник. Автомобиль или новое современное здание можно подать в любом ра́курсе, при любых световых и композиционных эффектах. Это не шокирует. Но старое, простоявшее века, становится как бы тоже явлением природы. (Особенно ясно это было видно в прежней русской деревне: какая-нибудь покосившаяся избенка со временем совершенно срасталась с окружающим пейзажем в нашем восприятии — «У колодца»).

Город — явление сложное и многоплановое. Разных художников интересуют разные планы. Один может совершенно исключить связь города с природой и показать его, как гордое и радостное творение человека. Другой прежде всего пытается уловить «настроение» города, навеянное природой. Одного восхищает изящный рационализм современной архитектуры, другого волнует «запах веков». И в каждом случае эстетические принципы, стилистика должны быть различны. Чем ощутимее в снимке связь города с природой, тем ближе эти принципы к искусству пейзажа. Снимок «Снегопад на Кузнецком мосту» представляется мне великолепным образцом органического слияния городских и природных мотивов. Это настоящий пейзаж, мгновенно вызывающий эмоциональный отклик, пейзаж, полный образности и настроения. Он очень близок знаменитым городским снимкам Стиглица, сделанным в начале века. Как, значит, недалеко мы ушли за такое долгое время! Но если верно то, что сказано выше об особенностях искусства пейзажа, то в этой неизменности нет повода ни для удивления, ни для сожаления. В пейзаже главным всегда была и будет преданность художника природе.

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

УВЕЛИЧЕНИЕ ФОКУСНОГО РАССТОЯНИЯ

ТЕЛЕНЕГАТИВНЫЕ ПРИСТАВКИ

Эта статья о теленегативных приставках (экстендерах) является заключительной из серии статей о приемах изменения фокусного расстояния объектива (см. № 4, 5 журнала за 1969 г. и № 2, 3 за 1970 г.) и отвечает на многочисленные письма читателей. Простейшие формулы и рисунки помогут разобраться в принципе расчета теленегативных насадок. Практические советы по применению формул будут даны во второй половине статьи.

Теленегативные приставки были известны еще в конце прошлого века и являлись приставной частью так называемых составных телеобъективов (рис. 1). Они служили для увеличения фокусного расстояния основного объектива, который мог использоваться с камерой, не имеющей значительного растяжения меха.

Теленегативная приставка (или иначе — теленегатив и телеприставка) представляет собой отрицательный (негативный) компонент, который устанавливается за объективом, то есть между объективом и светочувствительным слоем, в определенном положении.

Теленегативная приставка превращает простой объектив в составной, то есть в малогабаритную оптическую систему с большим фокусным расстоянием, но с меньшей светосилой, чем у основного объектива.

За рубежом эти приставки известны под названиями телеплюс, тель-икс-тендер, телемар, телеконвертер и т. д.

Мы будем оперировать названием «теленегатив».

Отрицательная линза, надетая на объектив спереди, также увеличивает фокусное расстояние, но такое устройство требует увеличения заднего отрезка на величину, приблизительно равную разнице фокусных расстояний системы и объектива* (рис. 2). Если же отрицательная линза установлена за объективом, то можно получить малогабаритную телесистему с вполне определенным фокусным расстоянием, а при усложнении конструкции оправы, несущей отрицательную линзу, — объектив с переменным фокусным расстоянием.

Общее эквивалентное фокусное расстояние системы объектива с теленегативом ($f'_{экв}$) равняется частному от деления произведения их фокусных расстояний на оптический интервал:

$$f'_{экв} = \frac{f'_o \cdot l'_т}{\Delta}, \qquad 1$$

где: $f'_{экв}$ — эквивалентное фокусное расстояние системы;

f'_o — фокусное расстояние основного объектива;

$l'_т$ — фокусное расстояние теленегатива;

Δ — оптический интервал — расстояние между задним фокусом объектива и передним фокусом теленегатива.

Кратность увеличения фокусного расстояния объектива теленегативом зависит от его положения относительно основного объектива.

Анализируя формулу 1, нетрудно установить, что, меняя величину оптического интервала, можно менять фокусное расстояние системы в широких пределах. Это и имеет место в теленегативах с переменной кратностью увеличения.

Отношение фокусного расстояния системы к фокусному расстоянию основного объектива будет кратностью увеличения теленегатива $Г$:

$$Г = \frac{f'_{экв}}{f'_o}. \qquad 2$$

Если в формулу *2* подставить значение эквивалентного фокусного расстояния системы из формулы *1*, то получим зависимость:

$$Г = \frac{f'_т}{\Delta}, \qquad 3$$

показывающую, что для данной кратности увеличения теленегатива существует множество пар отношений $\frac{f'_т}{\Delta}$. Формула *3* показывает также, что с увеличением фокусного расстояния теленегатива $f'_т$ будет расти общая длина системы при постоянной кратности увеличения, так как для сохранения постоянства кратности увеличения $Г$ необходимо увеличивать оптический интервал Δ.

Расстояние A от заданной главной плоскости теленегатива $H'_т$ до эквивалентного заднего фокуса всей системы $F'_{экв}$ определяется по формуле:

$$A = (Г - 1) \cdot f_т \qquad 4$$

Таким образом, положение теленегатива относительно заднего фокуса основного объектива F'_o вполне определенно и зависит от желаемой кратности увеличения фокусного расстояния основного объектива теленегативом.

Изображение предмета, создаваемое основным объективом и находящееся в его фокусе F'_o, является предметом для теленегатива (рис. 3). Теленегатив дает действительное увеличенное изображение в эквивалентном фокусе всей системы.

Необходимое условие для работы теленегатива как увеличивающего элемента заключается в том, чтобы задний фокус основного объектива F'_o находился в промежутке между передним фокусом теленегатива $F_т$ и его передней главной плоскостью $H_т$. Чем дальше задний фокус основного объектива от переднего фокуса теленегатива, тем с меньшим увеличением будет работать отрицательная линза.

Длина тубуса B теленегатива определяется по формуле:

$$B = \frac{(Г - 1)^2 \cdot f'_т}{Г} + (\overline{HH'})_т, \qquad 5$$

где $(\overline{HH})_т$ — расстояние между главными плоскостями теленегатива.

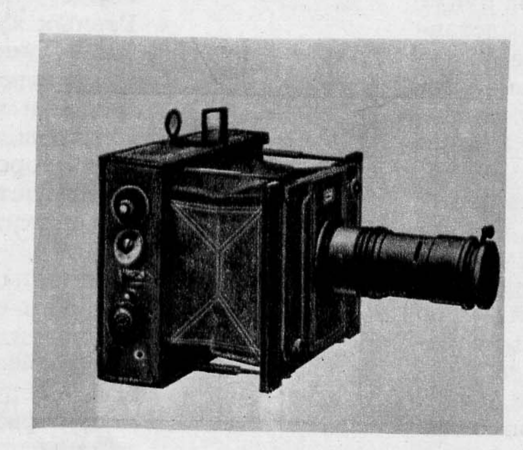
Как видно из формул *4* и *5*, конструктивные элементы тубуса теленегатива находятся в прямой зависимости от фокусного расстояния теленегатива и от желаемой кратности увеличения фокусного расстояния основного объектива и не зависят от фокусного расстояния основного объектива и типа фотокамеры. Значит, *один теленегатив может быть использован с любым из объективов, предназначенных для камер данного типа.*

Геометрическое относительное отверстие вновь полученной эквивалентной системы уменьшается. Новое относительное отверстие системы ($1 : K_{экв}$) определяют умножением знаменателя относительного отверстия основного объектива K_o на кратность увеличения теленегатива:

$$1 : K_{экв} = 1 : Г \cdot K_o \qquad 6$$

Целесообразнее всего использовать кратности теленегативов 1,4× — 2× — 2,8× — 4× и т. д. Это позволяет упростить пересчет относительных отверстий основного объектива (таблица 1).

В таблице 2 приведены значения эквивалентных диафрагм системы объектива с теленегативом в зависимости от кратности увеличения теленегатива и вели-



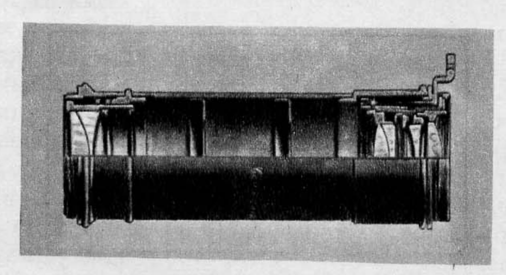


Рис. 1. Составной телеобъектив на клаппкамере и в разрезе.

---

* «Советское фото», 1969, № 4, стр. 38

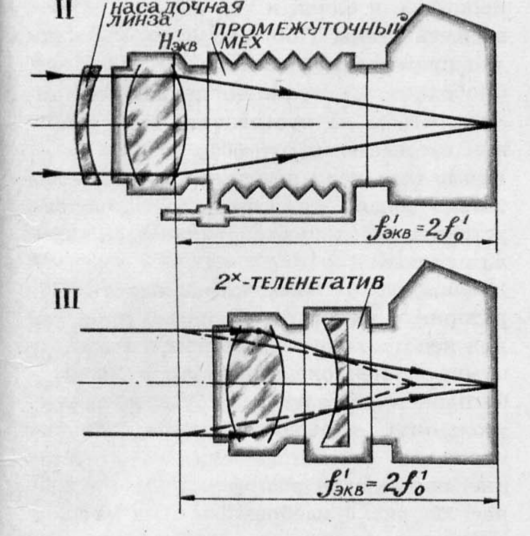


Рис. 2. Использование теленегатива для увеличения фокусного расстояния объектива целесообразнее, если предпочитается компактная система:
I — зеркальная фотокамера с нормальным объективом;
II — отрицательная насадочная линза в качестве двукратного удлинителя фокусного расстояния; длина системы возросла более, чем в два раза;
III — двукратный теленегатив, незначительно увеличивающий длину системы, РОК — рабочий отрезок камеры.

Таблица 1

Кратность увеличения теленегатива, $Г$	1,4×	2×	2,8×	4×
Уменьшение максимального относительного отверстия системы на число ступеней диафрагмы	—1	—2	—3	—4

Таблица 2

Знаменатель относительного отверстия, основного объектива (диафрагма)	2	2,8	4	5,6	8	11	16
Кратность увеличения теленегатива	Значение эквивалентных диафрагм						
1,4×	2,8	4	5,6	8	11	16	22
2×	4	5,6	8	11	16	22	32
2,8×	5.6	8	11	16	22	32	45
4×	8	11	16	22	32	45	64

чины относительного отверстия основного объектива.

Практика показывает, что 2-кратное увеличение теленегатива наиболее приемлемо. Фокусное расстояние в этом случае увеличивается в 2 раза, а относительное отверстие уменьшается на две ступени, что вполне допустимо для большинства случаев съемки. Большая кратность теленегатива нежелательна из-за весьма значительного снижения светосилы системы, а меньшая кратность теленегатива нецелесообразна из-за малого увеличения фокусного расстояния объектива.

При употреблении теленегативов всегда рекомендуется диафрагмировать объектив минимум на две ступени для получения равномерной резкости по всему полю. При съемке портретов это делать не обязательно.

Ухудшение качества изображения по полю вызывается многими причинами. Для примера укажем одну: искривление плоского поля изображения отрицательной линзой, которое тем больше, чем сильнее линза.

Кривизна поля заметнее всего при использовании теленегативов с короткофокусными объективами, так как поле изображения сравнительно велико. Поэтому короткофокусные объективы рекомендуется диафрагмировать сильнее, чем длиннофокусные. Диафрагмирование объектива снижает разницу в резкости между центром и краями поля изображения за счет увеличения глубины резкости.

Теленегативы позволяют вести фотосъемку с наименьшего расстояния, допускаемого оправой основного объектива. При правильной юстировке системы шкала расстояний основного объектива практически остается без изменений.

Фокусировка системы на близлежащие предметы осуществляется фокусировочной оправой основного объектива, то есть аналогично фокусировке объектива передней линзой в простых аппаратах, только в нашем случае роль передней линзы выполняет объектив, являющийся теперь составной частью системы.

Возможно использование одновременно нескольких теленегативов, соединенных последовательно, но качество изображения, соответственно, будет ухудшаться и чем дальше от центра поля, тем сильнее. Общая кратность увеличения фокусного расстояния основного объектива будет равна произведению кратностей отдельных теленегативов. Например, при последовательном соединении двух теленегативов $Г_1=2^{\times}$ и $Г_2=3^{\times}$ общая кратность будет:

$$Г_{общ}=Г_1\cdot Г_2=2\cdot 3=6^{\times} \qquad 7.$$

Как показывает практика, качество изображения предмета, снятого объективом без теленегатива и объективом с теленегативом (при одинаковых фокусных расстояниях сравниваемых систем), различно.

Теленегатив даже при диафрагмировании объектива несколько снижает качество изображения. Даже использование фирменной, специально рассчитанной многолинзовой теленегативной приставки с нормальным объективом не дает полноценных негативов с точки зрения резкости по всему полю. Для улучшения качества изображения диафрагмирование обязательно.

В случае использования случайных отрицательных линз, в том числе и очковых, нельзя надеяться на получение высококачественной теленегативной приставки. Она будет всегда ухудшать качество изображения. Но в некоторых случаях с этим можно мириться.

Теленегативы с длиннофокусными объективами дают лучшее качество изображения по полю, чем короткофокусные, так как изображение строится, в основном, центральными пучками (использование малого углового поля).

Возможно использование теленегатива и с короткофокусными или с нормальными объективами. Для получения удовлетворительного качества изображения по полю надо задиафрагмировать объектив по крайней мере на три ступени. При полном относительном отверстии резкость постепенно падает к краю поля, контраст понижен. Но эти недостатки можно использовать при портретной съемке, где размытые края не портят изображения.

Для устранения хроматизма при съемках на всех черно-белых негативных материалах весьма желательно применять желто-зеленый светофильтр ЖЗ-2× или ЖЗ-1,4× (марки стекол ЖЗС-9 и ЖЗС-5 соответственно). При съемках на цветных фотоматериалах рекомендуется большее диафрагмирование объектива.

Теленегатив можно использовать и с крупноформатными камерами, но так как поле кадра значительно больше

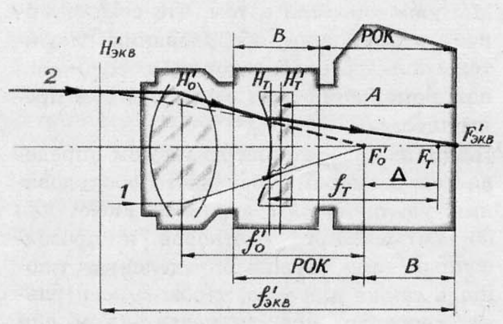


Рис. 3. Теленегатив в системе:
B — длина тубуса теленегатива;
1 — условный ход луча после объектива в случае отсутствия теленегатива;
2 — ход луча через систему «объектив плюс теленегатив».

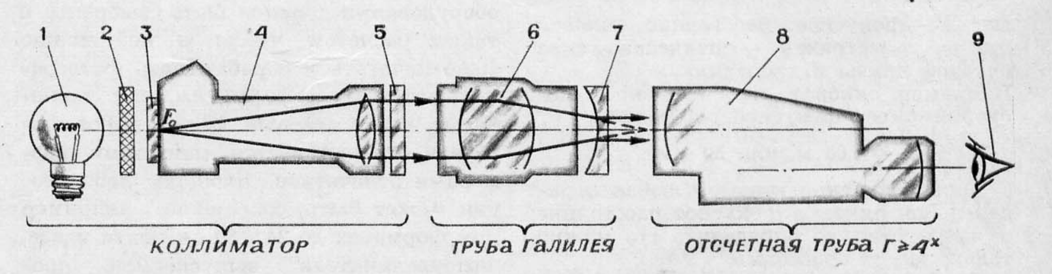


Рис. 4. Принципиальная схема установки для определения фокусного расстояния отрицательной линзы:
1 — лампа; 2 — молочное или матовое стекло; 3 — тест-объект на пластинке в фокусе объектива коллиматора;
4 — длиннофокусный объектив;
5 — зеленый светофильтр;
6 — контрольный объектив с известным фокусным расстоянием;
7 — отрицательная линза; 8 — бинокль с сеткой или отсчетная труба с увеличением не менее 4×;
9 — глаз наблюдателя.

малоформатного, то все недостатки теленегатива выявятся сильнее.
Глубина резкости в центральной части кадра обратно пропорциональна кратности теленегатива в случае сохранения полного относительного отверстия объектива.

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

В предыдущем разделе были рассмотрены теоретические вопросы, знание которых позволит правильно сконструировать теленегативную приставку в любительских условиях. Для этого вполне достаточно знаний математики в размере неполной средней школы. Необходимо также хорошо разобраться в зависимостях, кратко сформулированных в формулах (1—7).
Ниже дается практический пример создания простой теленегативной приставки.

1. Прежде всего надо иметь отрицательную линзу диаметром примерно 30 *мм*, с фокусным расстоянием 40÷100 *мм*. Надо помнить, что слабые отрицательные линзы не позволят сделать систему одновременно компактной и с большой кратностью увеличения фокусного расстояния. Можно использовать очковые линзы силой 10÷20 диоптрий. Если известна оптическая сила очковой линзы, то ее фокусное расстояние определяется по формуле: $f' = \frac{1}{\varphi}$,
где: f' — фокусное расстояние очковой линзы, в метрах; φ — оптическая сила очковой линзы в диоптриях.
Например, очковое стекло силой 20 диоптрий имеет фокусное расстояние

$$f' = \frac{1}{20} = 0{,}05 \text{ м, или } 50 \text{ мм.}$$

2. Если под рукой имеется любая отрицательная линза, а фокусное расстояние ее неизвестно, то определить его можно только двумя способами:
а) попросить определить оптическую силу линзы в мастерской по изготовлению очков;
б) сделать это самому, если еще не пропало желание делать теленегативную приставку.
Для последнего случая необходимо иметь следующие изделия, которые понадобятся для монтажа установки по определению фокусного расстояния отрицательной линзы:
— коллиматор; в качестве коллиматора может быть использован длиннофокусный объектив, например «Таир-3», с фотокамерой, у которой открывается задняя крышка;
— контрольный объектив с известным фокусным расстоянием 100—200 *мм;*
— стеклянный негатив с сеткой или миллиметровой шкалой;
— полевой бинокль с сеткой в окуляре с увеличением от 4× и больше;
— зеленый светофильтр;
— молочная лампа.
Все перечисленные принадлежности собирают на каком-либо жестком основании в последовательности, указанной на рис. 4, строго соблюдая соосность при помощи подкладок или каких-либо других приспособлений.

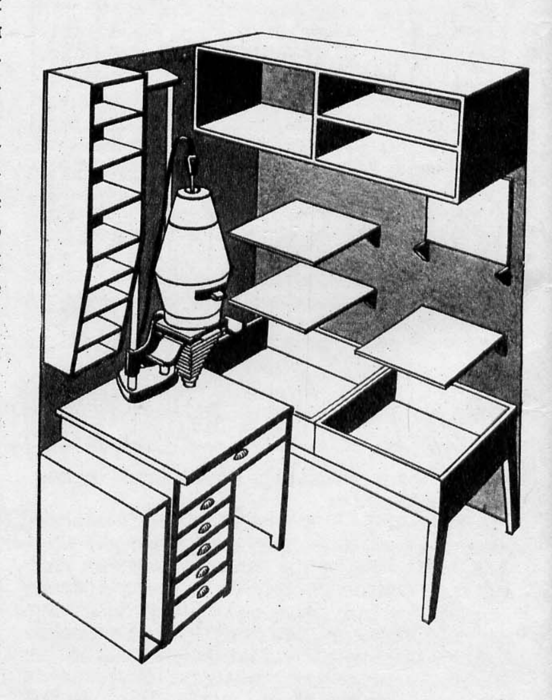
Окончание следует

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

СТАЦИОНАРНАЯ УСТАНОВКА ОБОРУДОВАНИЯ

Мы уже говорили о том, что стационарное размещение оборудования любительской фотолаборатории в специальном помещении дает существенные преимущества.
Площадь лаборатории во многом определяется размерами основного оборудования: увеличителя с экраном, кювет для обрабатывающих растворов и промывочных ванн. Нужна определенная площадь также для того, чтобы относительно свободно мог разместиться и сам работающий.
Размеры лаборатории и ее основного оборудования должны быть выбраны с таким расчетом, чтобы в ней можно было печатать и обрабатывать фотографии размером до 50×60 *см*, как черно-белые, так и цветные. Если же фотолюбитель ограничивается меньшими размерами отпечатков, площадь лаборатории может быть сокращена; например при форматах до 24×30 *см* почти вдвое.
Фотоувеличители, выпускаемые промышленностью, не дают больших увеличений на собственный экран. Предполагается, что в случае необходимости увеличитель развертывают на 180° и изображение проецируют на пол. В небольшой лаборатории это трудно выполнить, поэтому штангу увеличителя удлиняют или укрепляют на стене, поставив опорный кронштейн на нужной высоте. Кроме того, увеличивают вынос увеличителя так, чтобы на экране центр изображения кадра отстоял от опорной плиты штанги или от стены не менее чем на 300 *мм*. Если опора увеличителя находится выше стола, нужно следить, чтобы она не закрывала части изображения.
В качестве экрана лучше всего использовать поверхность небольшого стола с одной тумбой. В нем должны быть предусмотрены выдвижные ящики: один большой, светонепроницаемый для фотобумаги и несколько меньшего размера — для принадлежностей (объективов, конденсоров, рамок, корректирующих светофильтров и т. д.). Высота стола — 740 *мм*. Для необходимого подъема увеличителя высота помещения должна быть не менее 2,0÷2,2 *м*.
Ванна для промывок должна быть больше, чем отпечаток максимального формата (для снимков 50×60 примерно 600×700 *мм* при глубине не менее 100 *мм*). Для обработки цветной фотобумаги нужны две ванны или одна двойного размера, с глухой перегородкой посередине, так как промывка после цветного проявления и после остальных процессов в одной и той же воде может вызвать вуаль. Таким образом, площадь для промывочной ванны 700×1200 *мм*.
Свободное пространство должно составлять, чтобы не чувствовать себя слишком стесненно, около 600×800 *мм*.
Кроме того, если позволяет место, желательно рядом со столом увеличителя устроить небольшой вертикальный ящик для хранения фотобумаги.
Независимо от того, устраивается лаборатория в уже готовом помещении или для нее приходится выгораживать часть комнаты, неплохо начертить в масштабе план и, вырезав из бумаги прямоугольники, изображающие в том же масштабе соответствующее оборудование, попытаться разместить его поудобнее. На рис. 1 изображена одна из схем планировки лаборатории. Она занимает наименьшую площадь. Другие варианты даны на рис. 2.
Для экономии площади кюветы можно размещать над промывочными ваннами, на четырех откидных столиках (при черно-белой обработке используются только два из них).
При цветной четырехванной обработке кюветы размещают в два этажа таким

Рис. 1. Общий вид лаборатории.



образом, чтобы случайное попадание капель верхнего раствора в нижний не вызывало порчи последнего: вверху — цветной проявитель, под ним — стоп-ванна, с другой стороны сверху — отбеливающий раствор, внизу — фиксаж.

Одно из самых важных условий, определяющих возможность длительной и продуктивной работы в лаборатории, — наличие хорошей вентиляции. Для вентиляции устраиваются специальные отверстия в стенах или в двери: в верхней части — вытяжное с вентилятором, в нижней — приточное. Вентиляционные отверстия должны быть светонепроницаемыми.

На рис. 3 показаны компактные вентиляционные устройства и жалюзи, которые легко могут быть изготовлены самостоятельно из толстой фанеры и плотного картона (прессшпана). Достоинство такой конструкции в том, что воздушным струям не приходится резко менять направление. Если все внутренние поверхности окрашены черной матовой краской, свет через вентиляционные отверстия совершенно не проникает внутрь.

Устанавливают вентилятор в верхнем (вытяжном) отверстии, на резиновых растяжках. Для помещения объемом $5 \div 6$ *м*³, рассчитанном на одного человека, обычно достаточно вентилятора мощностью $50 \div 70$ *вт*.

Когда размещено основное оборудование, можно заняться устройством полок и шкафчиков. Любое свободное пространство должно быть использовано — места для хранения реактивов, растворов, материалов никогда не бывает слишком много. Лучший материал для лабораторной мебели — толстослойная фанера или древесно-стружечные плиты (ДСП). Способы соединения деревянных деталей между собой могут быть самыми различными.

В описании лаборатории мы касались процессов фотопечати только потому, что они требуют громоздкого оборудования; именно это оборудование определяет потребную для устройства лаборатории площадь. Очевидно, что, помимо печати, в лаборатории с успехом можно производить и другие лабораторные работы: обработку негативных и обращаемых пленок, зарядку кассет, отделку отпечатков и т. п.

Кронштейн увеличителя, перемещающийся по направляющим, целесообразно снабдить устройством, допускающим укрепление на нем фотокамеры объективом вниз, — таким образом будут легко осуществимы репродукционные работы и макросъемка. Для этих же целей предусматривается возможность установки софитов для освещения оригинала на столе увеличителя. При этом небольшая лаборатория становится универсальным, хорошо оснащенным рабочим местом, где фотолюбитель в любое время может легко и удобно выполнять самые разнообразные фотографические работы.

Стены и потолок в лаборатории нужно окрасить масляной или водоэмульсионной краской, предпочтительно светло-серого цвета, или оклеить обоями.

Д. ЛУГОВЬЕР,
кандидат технических наук

Рис. 2. Варианты размещения лаборатории: 1 — увеличитель; 2, 3 — промывочные ванны; 4 — ящик для бумаги; 5 — рабочее место.

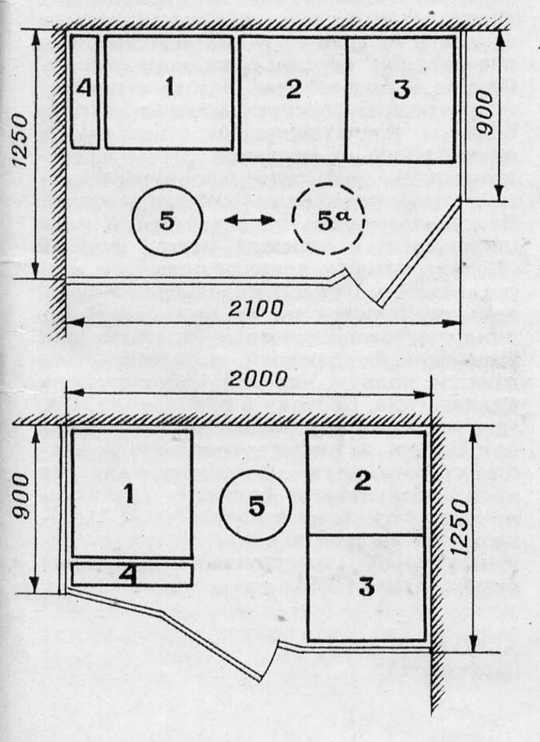
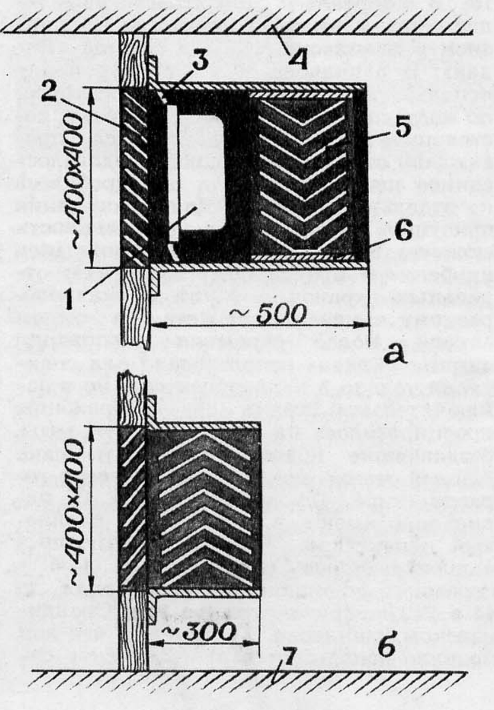


Рис. 3. Вентиляционное устройство; 1 — вентилятор; 2 — фанера; 3 — резиновые растяжки; 4 — потолок; 5 — прессшпан; 6 — съемная рамка (фанера); 7 — пол; *а* — вытяжное отверстие; *б* — приточное.



АМЕРИКА ОТКРЫВАЕТ...

(Продолжение. Начало см. на стр. 8)

«СССР — Фото-70» родилась в фотографической секции Союза журналистов СССР — профессионального объединения. Задача ее подготовки была поручена Агентству печати «Новости» — независимой организации, которая является крупной и журналистской, и фотографической службой в России», — пишет «Попьюлар фотографи». И здесь надо сказать добрые слова работникам АПН, сумевшим собрать, обработать и, продумав, расположить так материал, что, по словам «Попьюлар фотографи», «то, что легко могло стать бессмысленной кучей снимков, превратилось в искусно составленный, всеобъемлющий и связный отчет. Успешное осуществление такого широкого и целеустремленного проекта, наполненного драматизмом, юмором, трагичностью, страстью, жизненным материалом, это поистине замечательное достижение».

Успех (а уже можно говорить с уверенностью об этом успехе, хотя выставка прошла еще не весь путь по США) несомненен и он должен еще раз заставить задуматься о роли фотографии в наш век, о великой коммуникабельной силе ее и огромной ответственности человека с фотоаппаратом перед историей и современностью.

Влияние, которое оказывает фотовыставка на американцев, гораздо шире чисто ознакомительного или эстетического. И недаром «Нью-Йорк таймс» с испугом говорит о «пропагандистской силе» фотоэкспозиции.

Удивившись, например, тому обычному для нас факту, что наши фотомастера работают в различных и даже самых «современных» манерах, газета «Крисчен сайенс монитор» невольно приходит к заключению: «Во всяком случае, они (фотографии — ред.) гораздо более «современны», чем может ожидать средний американец, который столько слышит из наших уст о существующем в Москве конфликте между официальными кругами и художниками. Между прочим, этот конфликт сильно преувеличен нами».

Да. О многом заставляет задуматься честная, правдивая, талантливая фотография. Она — документ. Она — факт. А ведь факты, как известно, упрямая вещь.

К. ВИШНЕВЕЦКИЙ

ФОТОГРАФИЯ НА «ЭКСПО-70»



Павильон СССР на Всемирной выставке «ЭКСПО-70»

Миллионы посетителей Всемирной выставки в Осаке (Япония) являются свидетелями высокого совершенства средств экспозиции, раскрывающих содержание девиза «Прогресс и гармония для человечества». Решающую роль в этом играет применение различных средств фотографии, методов и устройств кинопоказа. На основе синхронной работы многих кадропроекторов, комбинированной работы кино- и кадропроекторов и за счет различных световых эффектов, показа слайдов независимыми кадропроекторами с таймерами, использования больших по размерам настенных цветных диапозитивов (подсвеченных с задней стороны) и фотоотпечатков (цветных и черно-белых) с селективной передней подсветкой создаются впечатляющие светозвуковые спектакли. В наш век информации массового посетителя очень трудно привлечь одним традиционным показом, пусть даже очень хороших, экспонатов. Он не будет смотреть на сами технические средства, но охотно посмотрит эффектное и необычное зрелище, созданное с помощью этих средств. На всемирных выставках, рассчитанных на миллионы посетителей, как правило, не показывают техники, но используют ее последние достижения для получения эффектной и лаконичной экспозиции.

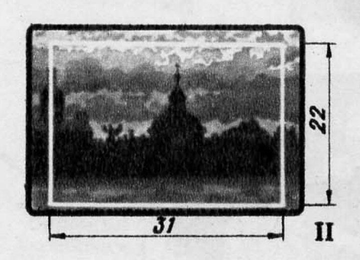
Как и в Монреале, на «Экспо-70» также имеются павильоны, представляющие собой один или несколько кинозалов, в которых показывают оригинальные по сюжету и по технике исполнения фильмы. Выделяются два основных метода кинопоказа: полиэкранное кино и так называемый вариоэкран. В полиэкранном кино синхронно работают несколько проекторов (от 3 до 9), причем отдельные проецируемые изображения составляют некоторый общий сюжет не только тематически, но и по монтажу фильма, по ходу которого независимые изображения от каждого из проекторов чередуются с единым изображением, которое строится по частям одновременно на всех экранах. В большинстве случаев используется 35-*мм* фильм. Вариоэкран представляет собой модификацию широкоформатного кино на 70-*мм* пленке. Многоплановость сюжета, достигаемая с помощью полиэкрана, получается здесь эффектнее и проще. При производстве фильма в широкоформатный кадр, который для повышения освещенности на экране часто увеличивается до 10÷15 перфораций по сравнению с обычными 5-ю, впечатываются различные по характеру и по форме кадры, представляющие собой по сути дела отдельные фильмы в рамках одного широкоформатного фильма. В Монреале явно преобладало полиэкранное кино, а 70-*мм* кино с дроблением единого кадра было только в двух павильонах (провинция Онтарио, Канада; Компания «Canadian Pacific»). В Осаке таких павильонов уже 5 и среди них павильон СССР, в котором показываются два фильма с вариоэкраном. В кадр 70-*мм* фильма, увеличенный до 10 перфораций, впечатано до 10 различных сюжетов. Безусловные преимущества данного способа производства фильма с многоплановым развитием сюжета, а главное возможность показа таких фильмов в обычных широкоформатных кинотеатрах сделает его, вероятно, в самое ближайшее время одним из основных средств профессионального кино.

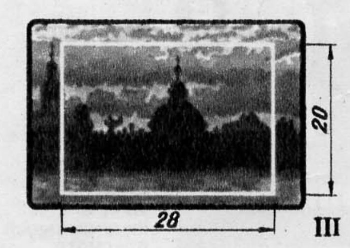
Отдельно следует сказать о зрелищах, основанных на согласованной работе большого числа кадропроекторов (как правило, используются проекторы известной модели «Кодак-Карусель»), управляемых по определенной программе. В Монреале в этом смысле выделялись два павильона: система Поливизион в павильоне ЧССР и фирмы «Кодак». В павильоне ЧССР одновременно использовано около 200 кадропроекторов; по ходу спектакля на общем экране, состоявшем из множества (по числу проекторов) отдельных экранов, создавалось единое изображение или оно дробилось на отдельные сюжеты. Для преодоления присущей диапроекции неподвижности сюжета, авторы системы Поливизион прибегли к продольному смещению отдельных экранов, а также к скачкообразному изменению сюжета на общем экране. Более скромная экспозиция фирмы «Кодак» использовала для спектакля только 3 кадропроектора, но в заключительной стадии его изображение проецировалось на плотные струи воды, создававшие подобие экрана. В Осаке данный метод показа используется гораздо шире. По крайней мере 15 павильонов имеют в экспозиции слайдовый спектакль. Число участвующих кадропроекторов разнится — от 3—5 в скромных африканских павильонах, до 40 в Великобритании и до 90 в Скандинавском павильоне. Характерно, что как правило используется прогрессивная система управления кадропроекторами с помощью одноканальной магнитной записи (не считая каналов звукового сопровождения). На ленте записываются управляющие импульсы сериями. Число импульсов в серии соответствует числу проекторов. Сигналом является не сам импульс, а его изменение относительно некоторой определенной величины. Английской фирмой «Электрозоник» разработано оборудование, позволяющее весьма оперативно зарегистрировать некоторую программу показа по данному методу (число импульсов в серии до 120), а также включающую в себя всю совокупность приборов, управляющих синхронной работой проекторов. Это оборудование используется в большинстве павильонов, имеющих слайдовые спектакли.

В заключение следует сказать об использовании фотоотпечатков для оформления павильонов и в качестве экспонатов. Как известно, вследствие присущих отпечаткам на бумаге специфических черт, им очень трудно конкурировать с диапозитивами или изображениями на экране в смысле создания естественного впечатления от изображаемого сюжета. Однако использование метода селективной передней подсветки позволяет приблизить впечатление от отпечатка к впечатлению от реальной сцены и, следовательно, повысить «конкурентоспособность» подобных фотоизображений. Этот метод также используется в ряде павильонов и, прежде всего, фирмой «Кодак», которая впервые продемонстрировала его в 1964 г. В павильоне «Кодак» демонстрируются на вращающемся цилиндре огромные цветные отпечатки при интенсивной передней подсветке, создающие полную иллюзию демонстрации диапозитива. Поэтому в павильоне США, где отпечатки расположены в светлом помещении и имеют относительно слабую селективную подсветку, они не производят такого сильного впечатления, как отпечатки в павильоне «Кодак», несмотря на свой высокий художественный уровень (представлены 10 видных фотомастеров США).

А. КОТОВ,
наш спецкор.

КАДРИРОВАНИЕ В КАМЕРАХ С ЗЕРКАЛЬНЫМИ ВИДОИСКАТЕЛЯМИ





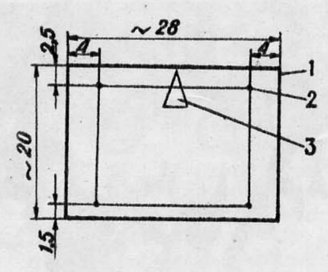


Рис. 1. Соотношение видимого и действительного кадра: I — «Киев-10»; II — «Старт»; III — «Зенит».

Известно, что у большинства однообъективных зеркальных камер визир фотоаппарата хотя и не имеет параллакса с объективом, все же показывает неточные границы снимаемого кадра. Это неудобство связано не только со срезанием изображения в видоискателе, а еще и с тем, что в некоторых камерах геометрический центр фокальной плоскости видоискателя (матового стекла в «Зенитах» или центр микрорастра в «Киеве-10») не совпадает с продолжением оптической оси объектива. Говоря иными словами, центр видоискателя находится не в центре будущего негатива (рис. 1). Практически это незаметно при съемке удаленных предметов, но мешает в работе при репродуцировании и макросъемке, съемке портретов крупным планом и, главным образом, при съемке слайдов.

У аппаратов «Зенит» со шторным затвором разницу между видимым и действительным кадрами приходится учитывать при съемке. Если не делать этого, то случается, что видимый в видоискателе «Зенита» крупноплановый портрет оказывается излишне мелким на проявленной пленке.

Чтобы избежать этого, я применяю при съемке «Зенитом-3» крайне простой способ определения границ кадра. На матовом стекле у своего «Зенита» я наметил обычным пером четыре точки тушью в определенных местах (рис. 2). Это лучше выполнить следующим образом. Из тетрадки «в клеточку» вырезать трафарет размером 27,5×19,5 *мм* и в нем, согласно рис. 2, горячей иглой прожечь четыре отверстия диаметром 1—1,5 *мм*. После этого вывернуть объектив у аппарата и трафарет (треугольничком в сторону объектива) аккуратно наложить на матовое стекло. После этого обычным пером, черной тушью поставить четыре точки на матовом стекле через отверстия трафарета. Делать это надо осторожно, чтобы тушь не растеклась по матовому стеклу. Когда тушь высохнет, трафарет снимают.

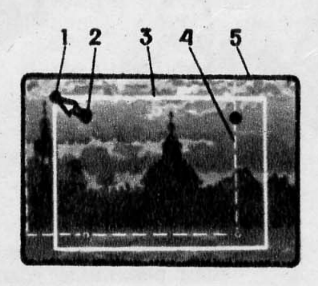


Рис. 2. Трафарет: 1 — граница зеркала; 2 — точка; 3 — треугольник.

Рис. 3. Принцип кадрирования: 1 — положение точки при смещении; 2 — положение точки при визировании; 3 — видимая граница кадра; 4 — видимая граница кадра после смещения; 5 — граница кадра на пленке.

Кадрирование производится следующим образом. Наведя аппарат на снимаемый объект, замечают место на объекте, которое приходится на левый верхний угол видоискателя. Затем к этому месту на объективе подводят левую верхнюю точку, нанесенную на матовое стекло. Теперь левая верхняя четверть видоискателя показывает точно ту часть кадра, которая будет изображена на негативе (рис. 3). Точно так же поступаем с правой верхней, с левой нижней и правой нижней точками. Практически достаточно определить границы будущего кадра лишь по двум точкам: верхним (или нижним) — для определения длины кадра или боковым (левым или правым) — для определения высоты кадра. Если требуется узнать, войдет ли в кадр объект и по высоте, и по ширине, то пользуются всеми четырьмя точками.

Конечно, этот способ не применим в репортажной съемке, но при репродукционной, макро-, пейзажной, архитектурной и других видах съемки он безусловно полезен. При надобности в любой момент влажным ватным тампоном легко стереть нанесенные точки.

И. КОВЛЕР

КАК УСОВЕРШЕНСТВОВАТЬ ЭЛЕКТРО-ГЛЯНЦЕВАТЕЛЬ

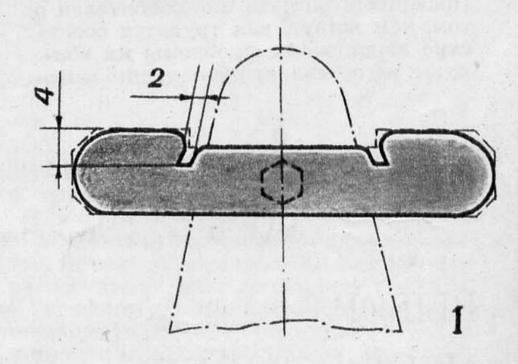
В электроглянцевателе ЭН-10, выпускаемом Рижским заводом электроустановочных изделий, используется полотно прижима отпечатков без предварительной обработки (увлажнение и сушка). Поэтому после непродолжительного пользования это полотно настолько «сбегается», что требует замены.

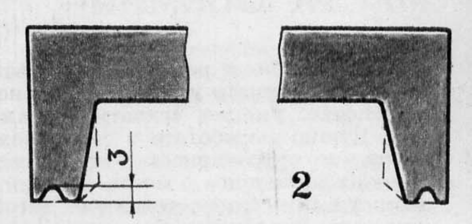
При натяжении полотна концы скобы соскакивают с планок в обе стороны из-за отсутствия фиксации в рабочем положении.

Эти недостатки можно легко устранить. Новое полотно выкраивают из подобной же ткани, предварительно увлажненной и просушенной.

Доработка планок и скоб заключается в изготовлении вырезов и закруглений, размеры и конфигурация которых указаны на рисунках. Вырезы в скобах и боковых планках обеспечивают надежное крепление полотна, а закругления (радиусы) — плавность и легкость при натяжении.

В. ФЕДДЕР,
фотолюбитель





Детали электроглянцевателя: 1 — планка, 2 — скоба. (Пунктирной линией указана конфигурация деталей до обработки).

«СОВЕТСКОЕ ФОТО» — КИНОЛЮБИТЕЛЯМ

Раздел ведет
народный артист РСФСР
В. Шнейдеров

POVODOM 100-GODIŠNJICE ROĐENJA V. I. LENJINA

NEDELJA SOVJETSKIH AMATERSKIH FILMOVA

OD 27. V DO 4. VI 1970. GODINE

ЮГОСЛАВИЯ: ФЕСТИВАЛИ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ



Сразу два международных фестиваля любительских фильмов состоялись в начале лета на берегах Адриатики. Первый из них стал уже традиционным. Организованный по инициативе киноклуба «Камера-300» в городе Скопле, он носит девиз «Встреча солидарности» и проводится раз в два года. Второй фестиваль — дебютант, он не завоевал еще столь громкой популярности, но судя по началу, его ждет интересное будущее. Это международный фестиваль студенческих фильмов, который проходил в конце мая в Белграде. На обоих фестивалях были широко представлены работы кинолюбителей Советского Союза. Кроме того, в эти же дни в городах Югославии с успехом проходила Неделя советских любительских лент.

Мы обратились с просьбой дать интервью к члену жюри конкурса в Скопле, кандидату искусствоведческих наук, декану Всесоюзного Государственного института кинематографии, кинооператору О. А. Родионову.

* * *

— Участие советских кинолюбителей в международных конкурсах всегда вызывает громадный интерес в самой разнообразной зрительской аудитории. Правдивый рассказ кинолюбителей о том, чем живут, как трудятся советские люди, какие проблемы их волнуют, не оставляет равнодушным никого. Даже самые отъявленные наши недруги в буржуазных странах не ставят под сомнение искренность любительских лент, понимая, что в них выражены мысли и чувства глубоко личные, индивидуальные.

Трудно переоценить поэтому значение таких фестивалей, а состоялось их уже немало и отовсюду наши кинолюбители возвращались с богатым грузом почетных призов и дипломов.

Так случилось и на этот раз. Забегая вперед, скажу, что из 27 призов фестиваля в Скопле 11 мы увезли с собой.

В конкурсе участвовали 62 фильма из Австрии, Бельгии, ГДР, Италии, СССР, Франции, Чехословакии и Югославии. Все фильмы звуковые (чаще всего звуковое сопровождение обеспечивал синхронизированный с проектором магнитофон), в большинстве — чернобелые, на пленке 8 и 16 *мм*.

Тематика картин — самая разнообразная. Были учреждены Гран-при «За солидарность» и «За фильм на свободную тему». В число призов входили также 1 золотая, 2 серебряных и 3 бронзовых медали по каждому из разделов — игровых, документальных и жанровых фильмов. Специальные медали предназначались лучшему режиссеру, сценаристу, оператору, монтажеру.

Был учрежден специальный приз за лучший фильм к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина (его получила лента любительской студии Москов-



На снимке: Югославия, Белград. Идет фестивальный просмотр

ВЫ ДЕЛАЕТЕ ФИЛЬМ

ВЫБОР МЕСТА СЪЕМКИ

Успех видовой и репортажной съемки зависит в первую очередь от вашего умения молниеносно сориентироваться в обстановке, умения «схватить» самое важное, определяющее. Нужно выработать в себе, кроме качеств кинематографиста, и оперативность журналиста-репортера, дающего «киноинформацию» с места событий, отметающего все малозначительное, второстепенное. Необходимо акцентировать внимание на главном, на выразительных, характерных деталях, выявляющих это «главное». Порой ход событий заставит вас перестроить сценарий — не беда. Важно знать: что вы хотели бы сказать зрителю своим фильмом. Отвечая на этот вопрос, вы и начинаете искать способы, как с максимальной выразительностью воплотить свой замысел, даже если реальные условия съемки вступят в противоречие со сценарными данными.

Жанровый эпизод, фиксируемый на пленке, уже никогда не повторится, его нельзя снова «поставить», как это делается при съемках дублей в профессиональной кинематографии. А значит, следует «на ходу» выявить в этом эпизоде все наиболее типичное, характеризующее тех людей, которые стали вашими персонажами, местные условия, специфику именно «походную», именно «рабочую» и т. д.

В этом эпизоде должен чувствоваться ритм жизни, захватившей персонажей, заполнившей каждую секунду их экранного существования. Буквально каждый объект съемки — будь то городской пейзаж или природный ландшафт — способны помочь вам передать этот ритм, атмосферу эпизода. Удачные «находки», случайные открытия, неожиданные обстоятельства опять-таки могут влиять на изменение первоначального сценария. Но только влиять, а не полностью его опрокидывать.

Для того, чтобы не попасть в плен разных, пусть и увлекательных, неожиданностей, следует, прежде чем, скажем, приступать к работе над путевым репортажем, подробно изучить маршрут похода, побеседовать с людьми, бывавшими в этих местах, с гидами и экскурсоводами, внима-

ской фабрики «Парижская коммуна» за волнующий фильм «210 шагов»).

— Какие тенденции любительской кинематографии выявил фестиваль?

— Время любительского младенчества, время семейных киноальбомов уходит в прошлое. Кинолюбители все чаще кладут в основу своих фильмов мысль, стремясь выразить ее концентрированно, в форме короткой новеллы, аллегории, притчи. Наибольшего развития эта тенденция достигла в политических фильмах.

Всего минута и 45 секунд понадобились авторам бельгийской картины «Конец», чтобы создать образ мира, находящегося на грани катастрофы. Вот весь этот фильм. На экране — часы. Стрелки вот-вот покажут полночь. Короткими врезками — голубь, цветы, играющие дети. Монтажное укрупнение стрелок. Все ближе цифра «12». Взрыв — и нет больше ни голубя, ни цветов, ни детей.

Подобных фильмов немало делают сейчас кинолюбители мира. Они отражают противоречивые чувства, переполняющие людские души: тревогу, смятение, страх перед войной, которую так настойчиво рекламирует официальная западная пропаганда. Экран фестиваля показал нам все оттенки этой тревоги — от панического ужаса до спокойного и мужественного предостережения живущим.

Тесно примыкают к этой категории фильмов и ленты, посвященные войне минувшей. В концлагери Дахау и Освенцим, на кладбища, где похоронены тысячи жертв фашизма, ведет нас югославский кинолюбитель А. Хажидедек в своем фильме «Вчера, сегодня, завтра». Очень короткая и очень емкая картина эстонца А. Кыйва «Люди, будьте бдительны!» содержит всего один аллегорический образ. Ребятишки, играя, находят немецкую каску, оставшуюся еще со времени войны. Бросают ее в озеро и убегают. Каска медленно всплывает на поверхность и... начинает осторожно осматриваться. Образ «оживающей» каски, отнюдь не умершего еще эха фашизма, неожидан и выразителен.

В более обобщенной форме тему необходимости единства, взаимопонимания между людьми выразил чехословацкий мультфильм «Квадраты, не беситесь!» (автор Й. Цита). Он получил Гран-при «За дружбу и солидарность». Второго главного приза удостоена югославская картина «Все дни, как один» (автор А. Стасенко), трактующая тему тяжелого человеческого труда как тему подвига.

— Несколько слов о советской программе, представленной на фестиваль.

— О двух фильмах нашей программы я уже упоминал. Запомнилась работа эстонцев В. Кальвика и Р. Кярнера «Отблески заката», получившая золотую медаль. Старик на берегу моря. Изборожденное морщинами лицо. И — монтажными перебивками — «отблески прошлого», образы детства, юности, расцвета, — этапы большой человеческой жизни. Талантливо выполненный монтаж создает здесь интересные, неоднозначные, полные глубокого смысла ассоциативные связи.

Серебряной медали были удостоена работа москвича В. Комарова «Вечность». Этот двухминутный фильм о ленинском Мавзолее, о том, как бесконечным потоком идут к нему люди. Автор фильма — студент консерватории; это сказалось на характере его картины. Очень точная связь музыкального и кинематографического монтажа создала короткую и чрезвычайно емкую кинопоэму.

Отличной операторской работой порадовал цветной фильм М. Трахтмана «Синие горы» об альпинистах (серебряная медаль по разделу документальных фильмов и золотая — за операторское мастерство).

Нельзя не вспомнить и о единственном в нашей программе 8-*мм* фильме «Свободная песня свободного народа» (автор М. Мялк), посвященном столетию праздника песни в Эстонии. Я видел уже множество лент, в том числе и профессиональных, рассказывающих об этом событии. Фильм Мялка кажется мне лучшим и по цветовому решению, и по монтажу. В раковине знаменитого «певческого поля» под Таллином очень нелегкие условия съемки; любитель сумел преодолеть даже те трудности, перед которыми пока пасовали профессионалы. Его работа отмечена бронзовой медалью.

Наград фестиваля удостоены также советские фильмы «Осторожно, я!» (автор А. Кутай, Таллин) и «Живая вода» ленинградцев Г. Кравцова и П. Мостового.

— Вам довелось открывать Неделю советских любительских фильмов в Белграде. Как она прошла?

— Было показано три программы, всего около 20 лент. Летние месяцы, время туризма, отпусков и жары — не слишком удачный период для проведения любительских фестивалей. И все же мы ощущали живой интерес к советским картинам; небольшой зал на 200 мест далеко не всегда мог вместить всех желающих.

Специальная туристская группа из 18 советских кинолюбителей совершила в эти дни поездку по городам Югославии. Везде, где побывали ее участники, — в Дубровнике, Панчево, Сараево, Сплите — состоялись встречи с местными кинолюбителями, просмотры, обсуждение работ, дискуссии.

— Какие проблемы кинолюбительства наиболее отчетливо отразил фестиваль в Скопле?

— Любители, как я говорил уже, все чаще идут в своем творчестве от мысли, сконцентрированной в короткой притче, новелле, анекдоте. Здесь лежит корень и силы, и слабости тех работ, что мы видели в Скопле. Не раз случалось так, что формальное мастерство авторов оказывалось чрезвычайно высоким, но оно не соответствовало немощной, расплывчатой мысли, которую нес фильм. Нередко любители «палят из пушки по воробьям», принося великую силу, которая заложена в искусстве кино, в жертву чисто формалистическим построениям. Картины подобного толка обычно остаются не понятыми зрителем, а значит, все усилия их авторов пропадают впустую.

Западное любительское кино не могло не испытать влияния со стороны коммерческого кинематографа, телевидения. Отсюда увлечение чисто развлекательными лентами, сексуальными, патологическими мотивами. К чести организаторов фестиваля в Скопле надо сказать, что отбор фильмов на конкурс был достаточно строг. Кинолюбительское движение предстало на фестивале как серьезная сила, содействующая делу дружбы и взаимопонимания между народами.

Вел интервью В. КИЧИН

тельно ознакомиться с литературой, видовыми открытками и т. д. Короче говоря, нужно с максимальной полнотой знать материал своего будущего фильма. Тогда вам станет ясно, над чем стоит поработать в первую очередь, на чем остановить внимание. Вот это и будет, так сказать, генеральной разработкой объекта будущей съемки.

Когда же вы окажетесь на месте, сориентируетесь и скорректируете ранее намеченное с действительностью, то начинайте снимать общий план, не полагаясь на возможное улучшение условий освещения. Лучше потом, если вас не удовлетворит отснятое, повторить съемку, чем, увлекшись выразительными деталями, упустить целое.

Следует помнить о том, что один и тот же объект может поразному восприниматься в различных условиях освещения. Поэтому, выбирая место для съемки, нужно тут же наметить эти условия. Иначе при монтаже обнаружится, что в одном кадре тень от того или иного объекта ложится, скажем, вправо, а в другом — влево, что один кадр был снят утром, а другой — в полдень, что облака мечутся из стороны в сторону, а окна домов то вспыхивают, то становятся темными.

Чтобы такой неразберихи не произошло, при «рекогносцировке на местности» необходимо тщательно продумать следующие вопросы:

1. Где и на какой высоте будет установлена кинокамера?
2. Как вы собираетесь снимать объект — в статике или в движении?
3. Выберите наиболее эффектное освещение для данного объекта. Определите, как объект расположен по отношению к источнику света в разное время дня, установите время и место восхода солнца, условия освещенности объекта, характер изменения интенсивности света.
4. Как ложатся тени в разное время дня? Какое время дня самое удачное для передачи рельефа местности в тенях?
5. Как движутся облака, какова их форма?
6. Определите направление ветра, выявите объекты, фиксирующие это направление (флаги, дымы и т. п.).
7. Какую оптику следует выбрать, чтобы достичь наибольшей выразительности?
8. Каким планом лучше снимать?
9. Существует ли первый план и нужно ли его обрабатывать (подсветкой, затемнением и т. д.)?

Очень поможет вам в работе простейшая схема расположения объектов по отношению друг к другу. Нанесите на эту схему точки съемки, углы зрения объектива, траекторию движения солнца или направление света по отношению к объектам съемки. Это устранит досаднейшие ошибки светового или монтажного характера.

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

В № 1 за этот год в нашем журнале, в разделе «Читатель — редакция — читатель» был опубликован снимок В. Бутырина «В минуту отдыха», который вызвал несколько критических откликов. Один из них мы опубликовали в № 5 — оно было от Ю. Кулашова из Краснодара. Тов. Кулашов, в частности, писал: «Неужели солдат, снятый именно с такой точки, выглядит красиво? Я сам был солдатом, видел много снимков на подобную тему и поэтому не согласен признать фотографию В. Бутырина удачной».
Это мнение, в свою очередь, вызвало поток писем в редакцию, и сегодня мы хотим познакомить читателей с некоторыми из них.

У каждого фотолюбителя найдется немало снимков друзей в курьезных позах, снятых для шутки. Но зачем посылать их в журнал? Поднятые ноги солдата не помогают уяснить, какое отношение он имеет к рисункам, находящимся перед его лицом .

В. ШЕФЕР,
инженер-электрик
(Новомосковск, Тульской обл.)

Хочу поспорить с Ю. Кулашовым из Краснодара, которому показалось, что солдат на снимке В. Бутырина «выглядит некрасиво». А разве солдат красив только в бою, с оружием в руках или на брусьях во время физподготовки? Снимок Бутырина необычен, свеж и тем и хорош, что солдат здесь — понятный нам человек. Я видела этот снимок на выставке и заметила, что каждый, смотря на него, добро улыбался... Жизнь не стоит на месте, она богата и удивительна, и почему солдат, его изображение должны оставаться в старых «строевых рамках»?

В. ЧЯПАЙТЕ
(Клайпеда,
Литовская ССР)

По-моему, снимок Бутырина вполне удался. Мы редко видим солдата, который, пользуясь минутой отдыха, несколько «отклонился» от устава, лег на скамейку и с удовольствием рассматривает журнал. Сам я недавно из армии и поэтому отлично понимаю настроение этого солдата и считаю снимок вполне удачным

А. ЧИСЛОВ
(Волгоград)

Снимок В. Бутырина не заслуживает такой резкой критики, с которой на него обрушивается Ю. Кулашов. Мне кажется, что снимок, если не интересен, то во всяком случае выразителен. Посмотрите повнимательнее, уважаемый Ю. Кулашов! Вот он, вчерашний мальчишка, сегодняшний солдат. После занятий он не так уж устал. Просто так лежит на лавочке, разглядывает журнал и уж совсем поребячьи болтает ногами. Весеннее солнце еще не печет, а приятно греет сквозь гимнастерку. И хотя на снимке не видно лица, но, держу пари, у него в зубах травинка...

В. ТАДЧЕНКО
(село Княжа,
Черкасской обл.)

Я солдат, служу второй год и полностью согласен с Ю. Кулашовым из Краснодара, и даже больше того, считаю снимок просто плохим. Точка съемки выбрана очень неудачно .

В. МИХАЛЕВИЧ,
военнослужащий

Лично я не согласен с Ю. Кулашовым. Солдат смотрит журнал, а сам думает о чем-то своем, далеком, сокровенном... Я ведь тоже был солдатом и не так давно снял солдатскую форму. Мое мнение: снимок В. Бутырина удачен .

А. КАПЕТА,
слесарь
(Лениногорск)

Не согласен с тов. Кулашовым. Разве фотография фиксирует только красивость? По-моему, фотография показывает нам не только внешний облик человека, но и его состояние, чувства...
Снимок Бутырина очень удачный! Я сам — бывший солдат и знаю, что такое минута отдыха, особенно после строевых занятий .

В. ГРЯДУНОВ
(Киев)

Не знаю, правильно ли я думаю, но мне кажется, что с другой точки съемки этот снимок выглядел бы лучше .

А. КАРАСЬ
(Днепропетровская обл.)

Ред.: Как видите, мнения разделились. Ради объективности скажем: положительных откликов на снимок В. Бутырина пришло в редакцию намного больше, чем отрицательных. Не желая навязывать своего мнения, все же отметим, что нам работа В. Бутырина нравится своей искренностью, непосредственностью. И недаром, как пишет наша читательница из Клайпеды В. Чяпайте, на выставке снимок В. Бутырина вызывал добрые улыбки у зрителей. Разве хорошее настроение, добрая улыбка или приятные воспоминания — не есть высокая награда автору!?

Уважаемая редакция!
Разрешите поблагодарить вас за опубликование моих фотографий. В статье меня перехвалили, в какой-то мере это приятно, но неудобно перед другими товарищами, снимки которых во многих случаях лучше моих. В статье затронут интересный момент — о национальных чертах в фотографии. Литовские фотографы об этом говорят много, но я при всем старании не могу их четко определить. Даже явная национальная принадлежность этнографических элементов, скажем, для прибалтийских республик во многом — общая.
Всегда основной отправной точкой для искусства был, есть и будет современный человек, его психологическое состояние, его взаимоотношения с окружающим миром. И на мой взгляд, в этом случае национальные черты определить невозможно. Тем более в фотоискусстве... Разве можно отличить всегда латыша от литовца или русского, если они одеты в современный модный костюм!.. На эту тему мы много дискутировали с литовским фотомастером А. Суткусом, но каждый остался при своем. Не может ли эта тема явиться интересной для всех читателей?
На мой взгляд, искусство, особенно художественная фотография, может быть национальным по форме (исключение — этнографические обычаи), но не по содержанию. Может быть отличие по технике исполнения (финская фотография).
...Посылаю на ваш суд портрет живописца А. Кунциса — совершенно новую работу.
С наилучшими пожеланиями.

Ваш Э. СПУРИС,
фотолюбитель
(Рига)

Ред.: Мы благодарим автора за добрые слова в наш адрес, за самокритичность и публикуем присланный портрет. Э. Спурис затрагивает интересный и важный вопрос о национальных особенностях фотоискусства. Редакции было бы важно услышать мнения читателей по этому поводу.

Уважаемая редакция!
В своем журнале вы часто помещаете фотоснимки с крупной зернистостью. Например, в № 2 за 1970 год помещен портрет девушки, сделанный И. Столяровым и названный «Юность», — что это, шедевр фотоискусства или издевательство над нормами фотографии?
В учебниках по фотографии нас учат бороться с зернистостью пленок и фотоснимков.
Если вы считаете зернистые фотоснимки нормой, то объясните, почему.
С товарищеским приветом.

С. БОРОДАЙ
(Ташкент)

Ред.: Уважаемый т. Бородай! Зернистая структура фотографического изображения снижает его резкость. Поэтому борьба с ней вполне оправдана. Но в последнее время стали использовать так называемую макрозернистость в качестве своеобразного изобразительного средства (аналогично грубому штриху или крупному мазку в живописи).
Выразительные крупнозернистые изображения имеют право на существование и не являются «издевательством над нормами фотографии».



В. БУТЫРИН
В минуту отдыха

Э. СПУРИС
Художник



„МГНОВЕНИЯ ИСТОРИИ“

Обычный киносценарий мы представляем в виде переплетенной кипы машинописных листов. Сценарий фильма, о котором пойдет речь, — это фотографии, а точнее, фотовыставка.

Автор картины «Мгновения истории», Михаил Яковлевич Посельский, в годы войны был кинооператором. Спустя 25 лет после окончания войны, он решил сделать документальный фильм, но не на материалах своих фронтовых киносъемок, а использовав фотографии с выставки «Великая Победа», экспонировавшейся в Москве в дни празднования 25-летия разгрома фашизма.

Кинематографисты довольно широко, особенно в последнее время, используют в своих фильмах стоп-кадр, фотографии, чтобы акцентировать внимание зрителей на каких-то ударных, ключевых моментах. Столь же часто появляются фильмы, целиком состоящие из снимков.

В подобного рода ленте М. Посельский избежал соблазна сделать путеводительский фильм, рассказывающий о выставке, о ее экспонатах. Фотовыставка — лишь повод для сценария картины — рассказа о войне. Поэтому в итоге получился, если можно так выразиться, не фотофильм, а самое настоящее кинематографическое произведение. В нем мы не чувствуем потери, отсутствия движения и воспринимаем фотографии кадрами киноленты. Способствует этому, помогает закадровое звуковое, музыкальное оформление, динамичность самих снимков, сюжетное хроникальное построение картины.

И хроника получилась по-настоящему публицистической, журналистской, что сближает этот фильм, ставит его в один ряд с широкоизвестными лентами: «Если дорог тебе твой дом», «Великая Отечественная», «Гренада, Гренада...»

Не так давно в Москве, в Центральном Доме журналиста, состоялись премьера фильма и его обсуждение. Своими впечатлениями поделились фотокорреспонденты Г. Санько, М. Альперт, А. Морозов, М. Редькин.

Общие чувства хорошо выразил старый друг военных корреспондентов, поэт Е. Долматовский: «Мы посмотрели замечательную картину. История многим обязана авторам снимков. Фильм «оживил» остановленные мгновения, заставил заговорить людей, историю.

И получилось чудо — мгновения ожили.» Фильм подтверждает справедливость этих слов.

М. ЛЕОНТЬЕВ

НАПОМИНАЕМ ПРИЗЕРАМ КОНКУРСА „ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ФОТОИСКУССТВО“

В связи с тем, что конкурс «За социалистическое фотоискусство» переносится из ГДР в Венгрию, редакция журнала «Советское фото» напоминает призерам конкурсов: невостребованные премии по всем шести конкурсам необходимо получить до 31 декабря 1970 года. За справками по вопросам получения премий обращайтесь в редакцию журнала «Советское фото» письменно или по телефону 223-20-46.



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Металлург «Запорожстали» Михаил Кинебас. Фото Ивана Кирьякова (Запорожье)
2-я стр. Мой завод. Фото Владимира Димчева (Болгария)
3-я стр. Березовые ритмы. Фото Юрия Максимова (Северодвинск)
4-я стр. Утро. Фото Владимира Гуры и Николая Курина (Киев)

Главный редактор
БУГАЕВА М. И.

Редколлегия
АГОКАС Н. Н.
ГРОМОВ М. П.
ДЫКО Л. П.
КИРИЛЛОВ Н. И.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КОЗЛОВ А. Ф.
МАКУХИНА Л. Ф.
ПЕСКОВ В. М.
ПРИГОЖИН Ю. Г.
РЯБЧИКОВ Е. И.
СЕЛЕЗНЕВ И. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(ответственный секретарь)

Художник
ВИНОГРАДОВА С. А.

Художественно-технический редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
Москва, Центр, М. Лубянка, 9

Телефоны:
отдел фотожурналистики 294-07-67
отдел искусства фотографии 294-82-14
отдел техники 223-86-24
зав. редакцией, для справок 223-20-46
отдел писем 294-53-44

В НОМЕРЕ:

А 07890
подп. к печ. 14/VIII-70 г.
зак. 396
формат 62×92 1/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 200 000
цена 40 коп.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, проспект Мира, 105.





Индекс 70869